# Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica

Alfonso Moure Romanillo

3 Arqueología Prehistórica

Editorial Síntesis

© Alfonso Moure Romanillo

© EDITORIAL SÍNTESIS, S. A.
Vallehermoso, 34. 28015 Madrid
Teléfono 91 593 20 98
http://www.sintesis.com

ISBN: 84-7738-679-X
Depósito Legal: M.-27.635-1999

Impreso en España - Printed in Spain

# *Índice*


Prólogo ..... 11

Capítulo 1. INTRODUCCIÓN ..... 13

1.1. Prehistoria y arte prehistórico ..... 14
1.2. Analogía etnográfica e Historia cultural ..... 18
1.3. La variedad del arte prehistórico peninsular ..... 22
*1.3.1. El tiempo y el segundo origen,* 23. *1.3.2. Una recuperación sin grandes cambios,* 24.
1.4. Hasta el presente y hacia el futuro ..... 26
*1.4.1. La crisis de las "viejas ideas",* 27. *1.4.2. El contexto. Entorno y tecnología,* 30. *1.4.3. Arte rupestre e intervenciones arqueológicas,* 32.
1.5. Reflexión final ..... 35

Capítulo 2. UNA VISIÓN HISTÓRICA DE LAS INVESTIGACIONES ..... 37

2.1. El contexto ideológico ..... 37
*2.1.1. Precursores y pioneros. Diletantes y eruditos,* 39.
*2.1.2. Hacia un corpus del arte rupestre,* 42.
2.2. La profesionalización de las investigaciones prehistóricas: el Institut de Paléontologie Humaine ..... *43*
2.3. La respuesta española. La JAE y la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas ..... 45
2.4. Teoría, método y técnicas de trabajo: un balance de la anteguerra ..... 47

*2.4.1. La teoría del arte,* 48. *2.4.2. La procedencia de la información,* 48. *2.4.3. La documentación gráfica. Traducción de imágenes,* 50. *2.4.4. La difusión de los resultados,* 52.
2.5. Reflexión final. La diversidad del arte extracantábrico: las pinturas y grabados esquemáticos y la "provincia oriental" ... 54

Capítulo 3. MIRADAS DESDE EL PRESENTE. PERFIL ACTUAL DE LA CUESTIÓN ..... 57

3.1. Arte prehistórico y Prehistoria en la Península Ibérica. Una mirada desde el presente. ..... 58
3.2. Del vacío a la recuperación ..... 60
3.3. Perspectivas y actuaciones presentes ..... 63
*3.3.1. Procedencia, cantidad y calidad de la información,* 63. 3.3.2. *Los hallazgos de última generación,* 67. *3.3.3. Teoría y método hoy,* 70.

Capítulo 4. LA VARIEDAD DEL ARTE PREHISTÓRICO PENINSULAR..... 77

4.1. El arte de las poblaciones no productoras..... 78
4.2. Los primeros productores ..... 82
*4.2.1. El arte rupestre levantino,* 83. *4.2.2. Arte esquemático y arte megalítico,* 85.

Capítulo 5. ARTE PALEOLÍTICO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA ..... 89

5.1. Arte, geografía y sociedad ..... 90
5.2. Arte paleolítico en la Península Ibérica. Distribución geográfica..... 93
*5.2.1. Situación y emplazamiento. Los entornos naturales,* 93. *5.2.2. Una larga y diversa tradición investigadora,* 95. *5.2.3. La iconografía,* 97.
5.3. Desarrollo cronológico ..... 98
*5.3.1. Los inicios: el arte del interpleniglaciar,* 99. *5.3.2. El arte en el Würm III y el interestadial (35.000-30.000 BP).*

*La difusión del hecho artístico,* 100. *5.3.3. El Tardiglaciar y el apogeo del arte cuaternario,* 103. *5.3.4. El final del arte paleolítico,* 106.
5.4. La continuidad del hecho artístico ..... 107

Capítulo 6. La procedencia de la información. Algunos paradigmas paleolíticos ..... 109

6.1. Abrigo de La Viña. Los orígenes y los primeros estadios figurativos ..... 110
*6.1.1. La Viña como sitio arqueológico,* 111. *6.1.2. El arte rupestre de La Viña,* 113.
6.2. El apogeo del arte en el Tardiglaciar: la cueva de Altamira ..... 116
*6.2.1. Altamira como sitio arqueológico,* 116. *6.2.2. El arte de Altamira,* 120. *6.2.3. Conclusión. Reflexiones hacia el futuro,* 124.
6.3. La cueva de Tito Bustillo. Otros enfoques de realidades parecidas ..... 124
*6.3.1. Tito Bustillo como sitio arqueológico,* 125. *6.3.2. El arte de la cueva de Tito Bustillo,* 127. *6.3.3. Conclusión. Reflexiones hacia el futuro,* 132.
6.4. El final del arte paleolítico cantábrico. La cueva de Las Monedas 133
*6.4.1. Las Monedas como sitio arqueológico,* 134. *6.4.2. El arte rupestre de la cueva de Las Monedas,* 134.

Capítulo 7. Arte postpaleolítico. De cazadores a campesinos en la España oriental ..... 137

7.1. El comienzo del Posglaciar. La llegada de los primeros productores ..... 138
7.2. Recapitulando sobre su historia. Otra vez la cronología ..... 141
*7.2.1. Nuevos tiempos, nuevas preguntas: continuidad o discontinuidad,* 143. *7.2.2. Estado actual de la cuestión,* 145.
7.3. El arte rupestre del oriente peninsular ..... 148
*7.3.1. Las técnicas,* 149. *7.3.2. Iconografía,* 150. *7.3.3. Composición,* 153.

Capítulo 8. El esquematismo. Pinturas, megalitos y monigotes diversos ..... 157

8.1. Cada monigote a su piedra. Pintura esquemática y arte megalítico ..... 157
*8.1.1. La pintura esquemática,* 157. *8.1.2. El arte megalítico,* 161. *8.1.3. Discusión cronológica,* 166.
8.2. Los grabados esquemáticos ..... 167
*8.2.1. Los grabados del grupo galaico-portugués,* 169. *8.2.2. Grabados esquemáticos en cuevas,* 172. *8.2.3. "Otros" grabados al aire libre,* 174.
8.3. Reflexión final. Cada monigote a su piedra ..... 175

Capítulo 9. Arte rupestre y sociedad. Conservación y divulgación ..... 177

9.1. Víctimas del tiempo y de las gentes ..... 178
9.2. Arte prehistórico y sociedad. El uso social del Patrimonio rupestre ..... 185
9.3. El panorama peninsular. El sufrido patrimonio y las peripecias del visitante ..... 189
9.4. Otra vez profesionalización y profesionalidad ..... 192
9.5. Riesgo constante, control constante ..... 195
9.6. La prevención y el futuro ..... 196

Bibliografía ..... 199

# *Prólogo*

Este libro nace con un propósito fundamentalmente docente, pensado sobre todo para universitarios y universitarias que inician su formación especializada en las facultades de Historia. Forma parte de una colección enfocada desde el punto de vista de la Historiografía de la Arqueología Prehistórica, y a ello se dedican en exclusiva la introducción y los capítulos 2 y 3. No obstante, dada la ausencia en esta serie de un texto sobre arte prehistórico peninsular, nos extenderemos en la descripción de los diferentes tipos de manifestaciones artísticas, que van desde los comienzos del Paleolítico Superior hasta enlazar, sin solución de continuidad, con la época histórica.

El arte rupestre exige un cierto respaldo gráfico. Buena parte de las ilustraciones proceden de dibujos o fotografías de elaboración propia, pero otras han sido tomadas de las publicaciones que se citan en los pies correspondientes o han sido cedidas por otros investigadores, concretamente R. de Balbín Behrmann, P. Bueno Ramírez, J. Fortea Pérez, M. González Morales y C. González Sáinz, a quienes desde aquí quiero agradecer su colaboración.

Muchas de las conclusiones que aparecen en las páginas que siguen son el resultado de experiencias y discusiones sobre el terreno con una larga serie de colegas y de alumnos. A todos muchas gracias.

# 1
# *Introducción*

El siglo que termina ha sido el de los cambios y, como esas transformaciones implican a todos los órdenes de la vida, es evidente que el discurso histórico no ha permanecido ajeno a las mismas. En Arqueología, y de manera muy especial en Arqueología Prehistórica, estas vicisitudes han afectado a las técnicas y a los planteamientos teóricos, pero sobre todo han incorporado nuevos objetos de estudio y, lo que posiblemente sea más importante, han logrado implicar a la sociedad en la preocupación por el conocimiento, conservación y disfrute del Patrimonio Histórico, que en último caso no es sino su legado colectivo.

Estimando por elevación la Historia "con textos" en tres mil años, corresponde a la Prehistoria en torno al 99,9 % de la presencia humana sobre este planeta. Como los testimonios conservados del hecho artístico aparecen en torno al 35.000 BP (antes del presente), la mayor parte de la Historia del Arte transcurre durante el final de la última glaciación, y por tanto bajo unas condiciones climáticas y ecológicas diferentes a las actuales.

Sin embargo, las modificaciones ambientales y sociales iniciadas al final del Würmiense no tienen por qué establecer diferencias en el enfoque metodológico con que se aborda aquella época o el resto de la Prehistoria, pero demandan el empleo de otras técnicas de trabajo, hecho que se hace especialmente evidente a medida que nos acercamos o penetramos en las primeras sociedades complejas.

Tal vez por ello la distancia entre teoría y técnica sea mayor aquí que en el resto de los procesos históricos o, al menos, que la parte estudiada a través del registro arqueológico. Esta desconexión está presente durante la mayor parte de este siglo en la totalidad de la investigación sobre sociedades prehistóricas, y afecta de manera muy especial al estudio del arte rupestre, tratado de forma más o menos tácita como si fuera un decorado añadido, ajeno al resto de las actividades a que nos acercamos en las intervenciones sobre el terreno.

Antes de seguir adelante, me gustaría decir que no estoy al cien por cien convencido de que el término "arte" aplicado a evidencias prehistóricas resulte el más adecuado; tal vez sea mejor "grafismo", pero al fin y al cabo las palabras, con ser importantes, lo son menos que los conceptos.

## 1.1. Prehistoria y arte prehistórico

En líneas generales la breve historiografía del arte prehistórico peninsular coincide con la de las etapas más antiguas de la Prehistoria. La dualidad de enfoques metodológicos, de importancia de influencias de carácter extracientífico, la disociación del resto de los modelos de comportamiento confieren a su estudio una peculiaridad que no tiene el de la economía o la industria.

A finales del siglo XIX las investigaciones sobre la época que ahora llamamos prehistórica respondían a dos tradiciones, una proveniente de las Ciencias Naturales, especializada en sus etapas más antiguas (aunque entonces no se era consciente de hasta qué punto eran antiguas) y otra desde la perspectiva de la erudición histórica. La primera estaba científicamente consolidada y profesionalizada varias décadas atrás; la Geología y la Paleontología eran enseñadas en las universidades españolas y existían afamados trabajos de campo llevados a campo por geólogos como Casiano del Prado o Juan Vilanova y Piera y por biólogos como Augusto González de Linares (Figuras 1.1 y 1.2).

Es también a finales de ese siglo cuando puede hablarse de profesionalización de la Historia, hasta entonces refugiada en los círculos de la Real Academia y de las Comisiones de Monumentos. La Historia pasa en aquellos años a ser disciplina universitaria, creándose en 1900 la primera cátedra de Arqueología. Sin embargo, esa profesionalización no llega a todos los problemas de fondo, entre otros el propio concepto de Arqueología, entonces aún vinculado a la Historia del arte antiguo y, en concreto, a sus objetos "menores".

En la percepción del pasado anterior a los textos escritos había una clara disociación entre los episodios más antiguos (el origen de la humanidad, los grupos cazadores de grandes animales) y los constructores de dólmenes, murallas y poblados. Los primeros eran estudiados por los naturalistas, mientras que los segundos quedaban en la órbita de la historia cultural, de *la historia de los pueblos*. Esta última seguía cargada de prejuicios ultraconservadores (el miedo al mono, como decía J. Caro Baroja) que iban creciendo a medida que se retrocedía en el tiempo. La lectura de la obra de M. de la Peña y Fernández (1890), a la que piadosamente podríamos calificar como pintoresca, no dejaba alternativa entre lo semihumano (el mono, en definitiva) y lo celta.

Figura 1.1. Juan Vilanova y Piera, catedrático de Geología de la Universidad Central. Dibujo de *La Ilustración Española e Iberoamericana.*

Figura 1.2. Fotografía y firma de Augusto González de Linares. Biblioteca Nacional.

Fue en este marco finisecular cuando comenzaron los hallazgos de arte rupestre en las regiones cantábrica y mediterránea. Con anterioridad sólo existían referencias literarias que, como es lógico, pasaron desapercibidas aunque sólo fuera por el elevado índice de analfabetismo: las de Lope de Vega a los abrigos de Las Batuecas en 1597, las de Fray Martín Sarmiento a los petroglifos gallegos en 1745, o las incluidas por Pascual Madoz en su *Diccionario Geográfico* y por M. de Góngora en *Antigüedades Prehistóricas de Andalucía* (1868). Los primeros descubrimientos –que hasta comienzos del siguiente siglo se vieron envueltos en varias polémicas sobre su antigüedad prehistórica– fueron el de Altamira en 1879, los "Toricos" de Albarracín (Teruel) en 1892 y el de Cogull (Lérida) poco después (Figura 1.3).

BREVES APUNTES

ALGUNOS OBJETOS PREHISTÓRICOS

Figura 1.3. Portada de la primera publicación de Altamira, realizada por su descubridor en 1880.

En la aceptación, mejor dicho, en la inicial refutación de esas y otras pinturas y grabados como obra del *hombre antediluviano* tuvieron más peso argumentos ideológicos y sociológicos que científicos. Ante todo, ya se ha señalado que el estudio de las "primeras edades" no estaba bien visto en los círculos conservadores. Además, en los ambientes más relacionados con la historia cultural "aceptada" predominaba el enfoque evolucionista, en que mal podían

tener cabida individuos aptos para una producción artística de este tipo. Finalmente, el descubridor de Altamira tuvo la mala fortuna de encontrarse frente a una sociedad local ensimismada e ignorante que –según más tarde declararon E. Harlé y E. Cartailhac– predispuso en su contra a la incipiente comunidad científica internacional (Figura 1.4).

Figura 1.4. Marcelino Sanz de Sautuola, descubridor de la Cueva de Altamira.

La publicación por E. Cartailhac de su famoso "Mea-culpa d'un sceptique" (1902) validó formalmente la existencia del arte prehistórico y la aptitud de los grupos humanos de aquella época –ignota e inconcreta– para producir arte. Manifestaciones gráficas pintadas o grabadas que, bajo diferentes estilos y emplazamientos, ya entonces estaban presentes en cavernas de la región "francocantábrica", en abrigos y peñascos "del Este de España" y en "localidades del SE y S de España con el estilo del Oriente" (Cabré Aguiló, 1915: 129-229).

A lo largo del siglo XX, el desarrollo de las investigaciones en Prehistoria de la Península Ibérica no puede desligarse del desarrollo técnico y metodológico de la Arqueología en los países de su entorno científico, del resto de su Historiografía, ni del contexto sociopolítico en que España y Portugal se han movido a lo largo de estos cien años.

Dentro de esa historia hay tres etapas, las dos primeras separadas fácticamente por la guerra civil y sus secuelas: desde 1902 hasta 1936, a partir de 1940 a lo largo de las posguerra y el consiguiente aislamiento, y desde los años setenta hasta la actualidad. En la primera de esas hay a su vez claras diferencias entre los trabajos y resultados de la "década de los descubrimientos" (c. 1902-1911), los años de implantación y apogeo de la investigación institucional (1911-1922) y el irregular desarrollo que llega hasta la anteguerra, este último sólo salvado por actuaciones a nivel regional, local e individual.

No se puede decir que haya un vacío, pero sí una laguna institucional, entre la guerra civil y los años setenta. Durante aquellos años las actuaciones –no por ello menos meritorias– se circunscribieron a iniciativas individuales, a entidades de tipo regional o local (SIP de Valencia, Aranzadi de San Sebastián, Museo de Prehistoria de Santander), a la emergencia de grupos de trabajo en varias universidades españolas (Barcelona, Madrid, Salamanca, Valencia, entre otras) y al Instituto Español de Prehistoria del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Se produjo entonces la caracterización de buena parte del arte pospaleolítico, en especial en lo que concierne a las pinturas levantinas y esquemáticas, y se iniciaron los contactos internacionales que permitieron ir saliendo del aislamiento de la posguerra (Congreso de la UISPP en 1954).

En tercer lugar, a lo largo de la etapa que termina en el presente, además del previsible progreso en las técnicas de registro, de la importación de modelos teóricos procedentes del extranjero –ahora también del mundo anglosajón– y de la expansión universitaria de los años setenta, a partir de los ochenta se incorporó el tratamiento del arte prehistórico como un bien patrimonial a proteger, conservar y poner al alcance de la sociedad.

### 1.2. Analogía etnográfica e Historia cultural

La aceptación de la existencia y antigüedad del arte rupestre, que hemos situado en el año de publicación del famoso *mea-culpa* de Cartailhac, tuvo por consecuencia el inicio de una intensa búsqueda que proporcionó un elevado número de hallazgos, tanto en la zona cantábrica como en la España Oriental: pinturas y grabados en zonas profundas de las cuevas en la primera y pinturas exteriores en abrigos en la segunda, que entonces se consideraban obra de otras tantas "poblaciones" paleolíticas. Se trata de una etapa de la investigación caracterizada por la búsqueda, cuyos resultados se vieron favorecidos por el hecho de

que se estuviera realizando sobre temas y espacios prácticamente vírgenes. La afluencia de hallazgos suscitó el interés y el mecenazgo de Alberto I de Mónaco, la ulterior fundación por su parte del Institut de Paléontologie Humaine (IPH), que conllevó la respuesta española con la creación de la Comisión de Investigaciones Prehistóricas y Paleontológicas (CIPP) (Moure Romanillo, 1996*a*).

Se llega así a una etapa de institucionalización de la investigación, con ello se explicitaron los primeros planteamientos teóricos, que a su vez pusieron sobre la mesa las primeras paradojas. Sorprende ante todo la disociación y la distancia entre los puntos de vista interpretativos de la cultura material y el arte rupestre. La primera continúa sin superar la tradición científico-natural, evidenciada en el tratamiento de los restos de actividad humana como si fueran fósiles, mientras que la *interpretatio* arqueológica se mueve en el marco de la historia cultural, en que ciertos elementos –por lo general escasos y aislados– son objeto de tímidos enunciados basados en la analogía etnográfica. La importancia de una u otra orientación es variable en función de la tradición científica de las instituciones, de los grupos de trabajo y de los propios investigadores: el peso de la Geología es evidente en las actuaciones gestionadas desde el Museo Nacional de Ciencias Naturales, sede de la CIPP, mientras que ambos enfoques están presentes en diferentes miembros del Instituto de Paleontología Humana. Significativamente, en éste H. Breuil –cuya larga trayectoria investigadora se desarrolló fundamentalmente en la Península y, más concretamente, en su arte rupestre– fue titular de la cátedra de Etnografía Prehistórica y H. Obermaier de la de Geología del Cuaternario.

Por aquello de que las ideas no dejan restos materiales y, a falta de cosa mejor, el arte rupestre resultó un campo propicio para jugar con los paralelismos etnográficos. Durante la prodigiosa década en que se descubrieron los primeros grandes "santuarios" decorados se disponía ya de un irrepetible repertorio documental sobre las comunidades conocidas entonces como "primitivas", e incluso habían sido publicadas notables síntesis sobre el mundo de las creencias, entre las que destaca *The Golden Bough (La rama dorada)* de Sir James Gordon Frazer, cuya primera edición en inglés vio la luz en 1890 (Frazer, 1969). Con independencia de la interpretación de lo diferente, la comunidad científica acepta algo que en el siglo XIX había sido objeto de especial controversia: que todos los seres humanos eran capaces de poseer pensamientos complejos de carácter trascendente. En otras palabras, que los hombres y mujeres de la Prehistoria podían conocer la magia y la religión. Dicho así no parece un gran descubrimiento, pero conviene recordar que los primeros colonos españoles que llegaron al nuevo mundo

–que luego tuvieron en Norteamérica por aventajados discípulos a los anglosajones– no reconocían que los aborígenes tuvieran alma, con lo que, dicho sea de paso, autojustificaban la explotación y el trato inhumano al que fueron sometidos.

Posiblemente la primera aplicación extensa del paralelismo etnográfico a la interpretación del arte rupestre fue la incluida en la monumental obra *La Caverne d'Altamira a Santillane, près Santander (Espagne),* de Emile Cartailhac y Henri Breuil. La comparación con los "primitivos actuales" (es decir, "actuales de entonces") ya había sido utilizada a partir de las primeras excavaciones en abrigos del Paleolítico Superior aquitano: "L'âge du Renne préhistorique fit bien vite songer à l'âge du Renne actuel. Dès des découvertes de 1861 et de 1864, son climat, sa faune, ses troglodytes et leurs ouvrages rappelèrent les Lapons et les Tchoutktchis de l'extrême Nord...". En la obra mencionada este discurso se concreta en hiperbóreos, "pieles-rojas", África del Norte, bosquimanos, australianos, etc.: la aceptación del hecho artístico se puso en relación con los progresos de la Etnografía. "...si nous avions mieux apprécié l'ethnographie. Informés des manifestations artistiques de la plupart des races arriérées de notre temps nous avions été préparés à la révelation du fait Espagnol [el descubrimiento de Altamira]" (Cartailhac y Breuil, 1906: 145 y ss.).

A comienzos del siglo XX el acercamiento al arte prehistórico fue una extensión mucho más impune de lo que se venía haciendo con toda la Edad del Reno tras las primeras excavaciones en los abrigos aquitanos. Algo así como "si los esquimales, que viven en un medio frío, fabrican arpones y los habitantes del abrigo de La Madeleine (Les Eyzies, Francia) también..." podría deducirse que ambos desarrollaban modelos de comportamiento similares. Una vez admitida la existencia de magia y religión "primitivas", éste era el referente más lógico de las expresiones gráficas: todo lo que no tenga explicación funcional, "útil", tiene carácter trascendente.

La magia y la religión están presentes en todos los trabajos sobre arte rupestre prehistórico en cualquiera de sus modalidades y localizaciones. La frecuencia de temas animales en todas ellas y la eventual aparición de algunos heridos o formando parte de escenas de caza, no resulta difícil de justificar dentro de un sistema en que la actividad cinegética jugaba un papel importante (entonces se pensaba que exclusivo o fundamental). A las hembras grávidas e incluso a las "venus" paleolíticas tampoco parecía muy forzado ponerlas en relación con la fertilidad de animales y personas, fertilidad de la que, desde luego, dependía la supervivencia del grupo.

Incluso desde una perspectiva actual, como planteamiento general estas ideas no dejan de tener lógica. Cualquier sistema de creencias intenta dar respuesta a las necesidades de quienes las practican, bien sea solucionando sus problemas cotidianos (obtención de alimentos, mantenimiento demográfico de la población) o dando respuesta a las preguntas que escapan a su comprensión. Sin embargo, tal vez ya en aquellos años el propio conocimiento etnográfico debería haber puesto sobre aviso a los prehistoriadores de la complejidad del pensamiento que llamaban "primitivo" y de su laberíntica simbología. No cabe duda de que el bagaje ideológico de poblaciones de cazadores o de productores primarios buscaba el bien para sí mismos y el mal para sus competidores, adversarios o enemigos, pero pretender que elementos aislados del registro arqueológico permitan buscar clónicos alejados en el espacio y en el tiempo resulta un modelo cuando menos simplista.

La disección de modelos de comportamiento que hacemos actualmente (hábitat, economía, sociedad, tecnología, creencias, etc.) puede ser operativa desde un punto de vista didáctico, pero no debemos olvidar que se trata de una articulación hecha desde el presente y que, lógicamente, no se organizaba de la misma forma en la mente de los miembros de aquellos grupos. Por el contrario, los roles que implicaban a su vida cotidiana formaban parte de un todo que a su vez era el resultado de la interrelación de numerosos elementos.

El enfoque histórico-cultural que dominaba la investigación en toda la Arqueología Prehistórica subyacía también en el estudio del arte rupestre, a pesar de la repetida descontextualización del mismo. Se trataba de "encontrar" y "copiar" el mayor número posible de figuras (algo no muy alejado del positivismo imperante en el resto de las actuaciones en Arqueología Prehistórica), y se daba por sentado que el objetivo de éstas no podía ser ajeno al mundo de las creencias. En la misma línea, de acuerdo con el difusionismo que formaba parte de aquellos planteamientos teóricos, el origen de las manifestaciones artísticas se buscaba en la incorporación de nuevas poblaciones. La dualidad de autoría paleolítica del arte del Cantábrico y del Levante que defendía Obermaier se explicaba por la llegada de otras tantas migraciones de cazadores, una procedente de Europa, por los pasos occidentales de los Pirineos, y otra desde el norte de Africa.

El arte rupestre como testimonio de prácticas mágicas o ritos y ceremonias de carácter religioso fue una constante en el pensamiento de H. Breuil, que dedicó la mayor parte de su larga trayectoria profesional a su estudio, y muy en especial al de los yacimientos españoles. Su principal mérito reside en la documentación de pinturas y grabados, lo que permitió respaldar sus importantes aportaciones a la cronología en aquellos lugares en que, habiendo super-

posiciones, resultaba posible reconocer la secuencia relativa de técnicas. Por el contrario, las interpretaciones del arte y los planteamientos teóricos de su trabajo no resultaron excesivamente originales ni estructurados.

Para otros autores de la época, como Hugo Obermaier o Juan Cabré Aguiló, ni siquiera era necesaria la búsqueda de genéricos paralelos etnográficos, puesto que el significado mágico-religioso era algo sobrentendido y, por tanto, obvio. En *El hombre fósil,* un libro escrito en años en que lo que hoy llamamos arte levantino se consideraba de época paleolítica, se destaca el carácter simbólico, no narrativo, dedicado a anticipar eventos de la vida cotidiana que aún no habrían tenido lugar. Las escenas de caza o de lucha procuraban el éxito como parte de prácticas de magia positiva u hostil (Obermaier, 1925: 290 y ss.). Para Cabré hasta las diferentes ubicaciones se explicaban en el terreno de lo ideológico: las pinturas exteriores de los abrigos de la región oriental fueron hechas para ser vistas, mientras que las situadas en zonas profundas de las cavernas cantábricas quedarían reservadas a los iniciados (Cabré Aguiló, 1915).

Es obvio que la interpretación de datos exige ante todo el acceso a los mismos y, en ese sentido, la labor de documentación desarrollada durante esta primera etapa por el Institut de Paléontologie Humaine y por la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas fue tan ingente como meritoria. Sin embargo, muchas de sus limitaciones técnicas y errores de percepción o transcripción han condicionado la valoración posterior de los resultados. En las copias de representaciones rupestres publicadas por Breuil y Obermaier se prestaba más atención a las figuras individuales (a veces como consecuencia de algo tan prosaico como el tamaño del papel utilizado para los calcos) que a las visiones de conjunto, lo que impedía establecer relaciones sincrónicas entre ellas. Los trabajos de la CIPP mejoraron sensiblemente estos procedimientos mediante reproducciones de escenas a tamaño natural –que alcanzaron su mayor nivel con los dibujos de Benítez Mellado–, aunque las publicaciones cayeran en otros defectos por la menor experiencia y aptitud de los autores de las interpretaciones sobre el terreno.

### 1.3. La variedad del arte prehistórico peninsular

El final de la guerra y los años que siguieron hasta los setenta no son especialmente ricos en hallazgos, es decir, no hay un sensible aumento de la documentación disponible, pero durante los mismos se dieron por zanjadas cuestiones pendientes que pasaron a abordarse desde otras perspectivas. Destaca

en estos años el cierre de la polémica cronológica del arte oriental y el abandono de las teorías de Hugo Obermaier sobre la colonización africana de la parte meridional y mediterránea de la Península. Establecida la edad pospaleolítica de ese arte, que definitivamente pasa a ser conocido como levantino, se suscita una nueva discusión sobre la continuidad o discontinuidad respecto a su homónimo francocantábrico.

Pero sobre todo se produce ahora la ruptura de la falsa imagen de unidad con que se venía presentando el arte rupestre peninsular, y se asume la entidad y variabilidad regional de cada uno de los hechos artísticos, hasta ahora contemplados bajo la óptica de parentescos más o menos lejanos. Se consolida la diferencia entre arte paleolítico –para entonces ya localizado en Andalucía, País Valenciano y la meseta (y que, por tanto, había dejado de ser "francocantábrico"–, arte levantino, petroglifos gallegos y pinturas esquemáticas. La decoración sobre estructuras megalíticas se contemplaba en la órbita de lo funerario, pero sin relación explicitada con otras manifestaciones en cuevas o al aire libre.

### *1.3.1. El tiempo y el segundo origen*

Como se ha dicho más arriba la cronología pospaleolítica (mesolítica en la concepción y la terminología de la época) del arte levantino venía siendo defendida desde la etapa anterior por el grupo de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, vinculado al Museo Nacional de Ciencias Naturales, y muy especialmente por E. Hernández Pacheco. Tras la guerra civil la cuestión fue retomada por el mismo autor en su *Prehistoria del Solar Hispano* (1959), tarea a la que desde otro frente se sumó M. Almagro Basch mediante la revisión estilística e iconográfica de las figuras y de las pautas de comportamiento reproducidas en las mismas (1947, 1964). Ambos coincidían en subrayar las diferencias estilísticas entre figuras cantábricas y levantinas y la alusión a formas de vida diferentes, pero sus planteamientos seguían la línea del evolucionismo tradicional: habría continuidad entre las pinturas de las cavernas y las de los abrigos, como estaría demostrado por la similitud de los paneles más antiguos del arte levantino (los que no contienen representaciones humanas y los animales son de mayor tamaño) con los de las cuevas cantábricas. Después llegaría "lógicamente" el esquematismo, que por motivos desconocidos siempre se ha asimilado a un estadio de abstracción posterior a lo figurativo.

Desde la perspectiva actual, en ambos casos las argumentaciones pueden parecer simplistas y poco consistentes. Por ejemplo, se consideraba que la frecuencia de escenas de caza, ya fueran arqueros acosando manadas o animales heridos, indicaría una cronología "antigua", ahora ya dentro de los tiempos pospaleolíticos. Se ignoraba con ello la importancia que continuó teniendo la caza en época de productores primarios, como demuestra la abundancia de restos de especies salvajes (ciervos, caprinos, jabalíes) en niveles neolíticos y de las primeras edades de los metales. Por el contrario, resulta importante subrayar que por primera vez se intentan poner en valor las evidencias arqueológicas inmediatas y la variabilidad regional del arte levantino. Por desgracia la mayoría de estos abrigos carecen de depósito y, por ello, de restos de ocupación, lo que obliga a buscar una contextualización periférica. Las respuestas comienzan a buscarse en secuencias regionales tanto en lo que concierne a las industrias como a las pinturas, lo que a su vez es consecuente con la heterogeneidad ya señalada por E. Hernández Pacheco.

El origen de cada hecho artístico seguía entendiéndose como evolución de otros anteriores (desde lo figurativo del Paleolítico y primeras etapas levantinas hacia lo esquemático) y la importación de manifestaciones posteriores por parte de nuevos colonizadores. Esta última hipótesis fue defendida especialmente por F. Jordá Cerdá a partir de la década de los sesenta mediante el estudio del atuendo y las armas utilizadas en representaciones humanas y de ciertos esquemas compositivos que desde el Calcolítico evocarían referentes del Mediterráneo oriental (Jordá Cerdá, 1985).

Las pinturas esquemáticas continuaban ambiguamente adscritas a las Edades de los Metales, con el socorrido recurso de lo "sobradamente conocido" sobre lo que nunca sería necesario discutir. Merece no obstante la pena señalar dentro de esta etapa investigadora la publicación de la tesis doctoral de Pilar Acosta realizada bajo la dirección de F. Jordá (Acosta, 1968). En ella, además de ampliar la información compilada por H. Breuil en los años treinta (Breuil, 1933) llevó a cabo una sistematización de temas aportando sus criterios de filiación y cronología.

### *1.3.2. Una recuperación sin grandes cambios*

Realmente no se puede hablar de un cambio en los planteamientos teóricos, que en cualquiera de sus enfoques siguen vinculados a las ideas de principios de siglo: la interpretación mágico-religiosa y la explicación evolucionista o difusionista. Tanto en el arte paleolítico como en la Prehistoria reciente hay

una auténtica obsesión periodizadora, en la que los apriorismos estilísticos intentan encajar diferencias técnicas y estilísticas en secuencias arqueológicas aún no muy bien contrastadas. Es obvio que entonces, o ahora, si la labor del investigador se limita a encajar los nuevos datos en esquemas preestablecidos, estos últimos tienden a no modificarse nunca, convirtiéndose en algo "sobradamente conocido": un recurso mencionado anteriormente con algo de ironía y al que, por cierto, hoy con tanta frecuencia recurren diletantes, "historiadores" locales y autonómicos y toda una caterva de reinventores y manipuladores de la Historia. En la segunda mitad de esta etapa de la historiografía peninsular y en el contexto de la misma hay trabajos verdaderamente rigurosos que sus autores continúan adaptando a los avances en el campo de la teoría y del método, como los de A. Beltrán Martínez, F. Jordá Cerdá y E. Ripoll Perelló, cuyas referencias aparecerán en varios capítulos de esta obra.

Junto a la continuidad del modelo histórico-cultural e incluso de la idea de "el arte por el arte", a partir de mediados de los años cincuenta comenzaron a difundirse por Europa otros enfoques provenientes de otras formas de acercamiento del mundo conceptual, si bien es cierto que en España esas teorías no llegaron a ser conocidas –y, por cierto, no muy afortunadamente divulgadas–, hasta la siguiente etapa historiográfica que hemos establecido. En el marco de los modelos estructuralistas, los trabajos de Max Raphael (1945, traducido al francés en 1986), Arlette Laming-Emperaire (1962) y André Leroi-Gourhan (1958 y 1965) proponen un acercamiento analítico a la mentalidad prehistórica desde el lenguaje simbólico y su relación con mitos ancestrales que constituyen lugares comunes en la historia de la humanidad: el universo sexualizado, la contraposición de fuerzas o principios, el centro del mundo, los mitos de origen, las prácticas iniciáticas, las alianzas, y otros muchos.

Los trabajos de M. Raphael, verdadero iniciador de este modelo, pasaron desapercibidos hasta años después de la publicación de las conocidas obras de Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan. El impacto internacional de las teorías de este último sólo alcanzó difusión en España a partir de los años setenta, tras su participación en el Simposio de Barcelona (Ripoll, 1968), la traducción castellana de la lujosa edición de Mazenod ilustrada por Jean Vertut y el *Santander Symposium* (Almagro Basch y García Guinea, 1972). Pese a que el recuento de referencias bibliográficas pueda aparentar lo contrario, el libro tuvo una incidencia ideológica muy limitada en lo relativo a la Prehistoria peninsular. Su obra principal y las numerosas producciones españolas que recogen, manipulan y reconducen sus ideas, a veces bajo la apariencia de crítica, indican que sus contenidos estaban muy por encima de la capacidad de comprensión y divulgación de la bibliografía peninsular.

## 1.4. Hasta el presente y hacia el futuro

En la década de los setenta asistimos al despegue de la investigación española tras la precariedad y aislamiento de su larga posguerra. Fueron los años de la expansión universitaria, que en sus orígenes benefició más a las carreras con menor coste de implantación como Historia o Historia del Arte, que entonces no constituían licenciaturas autónomas sino secciones dentro de las facultades de Filosofía y Letras. La ampliación de oferta y demanda de estas enseñanzas y el hecho de que la Prehistoria fuera asignatura troncal dentro de las mismas proporcionó, como veremos en el capítulo 3, posibilidades de formación e inserción de nuevos profesionales en el incipiente mercado laboral que empezaron a ofertar los museos, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la propia Universidad y –años después, a partir del trasvase de competencias– los correspondientes organismos de las Comunidades Autónomas.

Como posiblemente no podía ser de otra manera, en un primer momento aquella joven comunidad científica se dedicó a importar y absorber planteamientos teóricos extranjeros, en este campo fundamentalmente provenientes de Francia. Pronto sin embargo pasamos de receptores a productores, tanto por las mayores posibilidades de formación de nuestros titulados como por la aparición de yacimientos privilegiados susceptibles de estudio integral.

Las investigaciones en arte rupestre no se separan, al menos allí donde era posible, del resto de las actividades desarrolladas en el mismo *sitio* arqueológico y su entorno. En los años setenta comienzan los trabajos en algunos de los grandes yacimientos asturianos (Tito Bustillo, La Viña, La Lluera, Entrefoces) y Vascos (Ekain) en que coincidían áreas de estancia con espacios decorados. En este sentido, un dato importante a subrayar es que para aquellos años el patrimonio arqueológico de los países de nuestro entorno ya estaba mucho más mermado que el de la Península.

Porque, en efecto, otra de las características de la etapa que llega hasta el presente es el espectacular aumento de la documentación disponible. Se han producido durante los últimos treinta años más hallazgos de arte rupestre que desde el descubrimiento en Altamira. Las causas serán analizadas más detenidamente en el capítulo 3, pero resulta evidente la relevancia del dato no sólo en la medida en que contribuye a consolidar o contrastar las interpretaciones históricas, sino también porque abre otras líneas de investigación a través de la Arqueología espacial, el estudio medioambiental del yacimiento y de su entorno, la posibilidad de obtener fechas absolutas, los agentes que han intervenido e intervienen en la conservación, etc.

Aunque muchos de los procedimientos técnicos de registro y datación puedan ser comunes a cualquier tipo de manifestación, a lo largo de estos últimos años se ha acentuado el alejamiento entre la forma de estudiar e interpretar los diferentes hechos artísticos de la Prehistoria Peninsular (paleolítico, levantino, megalítico, pintura esquemática, grabados al aire libre, etc.).

### *1.4.1. La crisis de las "viejas ideas"*

Desde un punto de vista metodológico hay que recordar la tardía introducción de las teorías de base estructuralista antes mencionadas. Laming-Emperaire, Leroi-Gourhan y Max Raphael, éste como precursor perdido y hallado, no faltan a partir de los años setenta en ningún manual y no se les cae de la boca a ningún guía de monumentos que se precie. Otra cosa muy distinta es su implantación real, porque se diría que son pocos los que han leído directamente de las fuentes y muchos menos aún los que han sido capaces de comprenderlas y transmitirlas adecuadamente.

Esos tres autores reunieron otros tantos cuerpos teóricos autónomos, pero con elementos comunes. Todos tienden a ser presentados como una superación de la analogía etnográfica, aunque su abandono tenga más de nominal que de real, porque lo que hay es una extrapolación del análisis de formas concretas de comportamiento a la idea integral de cultura. En efecto, la plasmación simbólica de un concepto ordenado del universo o el arte como mitograma (representación gráfica de mitos) parte de un acercamiento analítico a la mentalidad "primitiva" a través de la ciencia de la cultura, de la que la Etnografía ciertamente sólo es una disciplina analítica aplicable a poblaciones vivas.

Los tres autores citados comenzaron a elaborar sus teorías a partir de los años cuarenta, en el marco de una renovación teórica que implicó a diferentes sectores de la ciencia: Antropología, Lingüística, Semiología y, por supuesto, Etnografía. En todas ellas el arte rupestre, unido por definición a sus soportes naturales (cuevas, abrigos) no constituye una yuxtaposición aleatoria de iconos y de signos, sino que los distintos temas se organizaban tanto en el espacio físico –es decir, en relación con la arquitectura natural de las cavidades– como entre sí. De esta forma los artistas paleolíticos representarían gráficamente su concepción del mundo a través de un lenguaje de símbolos cuyo elemento transmisor era la integración de actores y escenario.

Dentro de esa concepción común del "santuario organizado", entre los tres antedichos autores y otros que eventualmente han tocado el tema hay dife-

rencias que van más allá de los matices, y que tal vez no sea este el lugar indicado para detallar. Tras el fallecimiento de A. Laming-Emperaire, fue Leroi-Gourhan quien pudo dedicar más tiempo al estudio directo y a la interpretación del arte parietal, y por ello a lo largo de más de veinte años sus obras reflejan la previsible evolución de su pensamiento (Figura 1.5).

Figura 1.5. Ardré Leroi-Gourhan trabajando en la cueva de Altamira en 1956. Cortesía de Mme. Arlette Leroi-Gourhan.

La teoría de los dos principios contrapuestos tal vez sea un mensaje semióticamente habitual, pero su vinculación con los temas del arte parietal no deja de ser una argumentación endeble: si en términos generales las especies más representadas en el arte de las cavernas son los grandes bóvidos y los caballos (aproximadamente un 30% cada una), estadísticamente es más que probable que ambas se "encuentren" o asocien en paneles contemporáneos. A ello hay que añadir que muchos de esos "santuarios" utilizados como modelo o ejemplo reúnen figuras de distintas épocas, lo que impide hablar de una organización común si esos elementos están separados por miles de años. Cuestionada la relevancia de esa dualidad, que se atribuya a la contraposición del bien y del mal, de los sexos o de fuerzas desconocidas resulta a estas alturas del discurso francamente irrelevante.

Aunque continúe el desfase heredado, el estudio del arte rupestre no es ahora ajeno a la renovación metodológica que afecta a la Arqueología Prehistórica, cada vez más implicada en la perspectiva antropológica de acercamiento a la cultura: el estudio de las poblaciones del pasado, como la Sociología estudia las del presente.

Esa renovación teórica no puede separarse del progreso en técnicas de registro y en el conocimiento científico que nos proporcionan otras ciencias sobre las condiciones de protección y conservación. Los esquemas organizativos propuestos han sido severamente cuestionados por otro de los grandes avances de esta fase de la investigación, la evidencia de que estamos ante una documentación muy filtrada. Igual que una excavación no reproduce las actividades realizadas en un *sitio* arqueológico (por no reproducir, no reproducen ni la tecnología), lo que observamos en las paredes de cuevas o abrigos no es una traslación al presente de las formas de expresión gráfica del pasado. Por ejemplo, no es que las pinturas o las esculturas modeladas en arcilla sólo se hiciesen en lo más profundo de las cavernas, sino que sólo allí se han conservado. La circulación del aire y del agua o los procesos de rejuvenecimiento cárstico actúan con diferente intensidad en cada tramo, galería o pared y afectan más a unas técnicas que a otras. Si sólo se ha conservado una parte de los componentes del "santuario", ¿en qué medida pueden ser representativos de la organización original?

Como las interpretaciones se apoyan en datos, para que ofrezcan una mínima credibilidad es necesario que éstos sean fiables. Aquí y ahora varias disciplinas están depurando la información hasta límites que relativizan e incluso desmontan observaciones que se daban por evidentes, desde la identificación de los temas hasta su propia visualización. Incluso, desde la perspectiva teórica de la Antropología la mayor parte de las explicaciones históricas no resistirían la más elemental crítica: la magia, la religión, el rito, la ceremonia, el lenguaje simbólico o la vuelta de los chamanes resuelven mediante un gratificante recurso literario el análisis, a veces monótono, de un yacimiento, pero resultan simplificaciones de formas de comportamiento más intrincadas, cuya complejidad e integración ya estaba siendo descrita por etnólogos y antropólogos desde hace casi cien años.

Los siguientes capítulos se encargarán de demostrar que la aportación hispano-portuguesa a estos problemas ha sido verdaderamente escasa. Sin embargo, resulta importante destacar el ambiente de renovación metodológica, la aparición, digamos, de una "masa crítica" que implica a toda la Prehistoria, y que no es sino la integración de la misma en un único método: el método científico.

### *1.4.2. El contexto. Entorno y tecnología*

Un nuevo elemento a tener en cuenta es el proceso de integración del arte rupestre en el resto de las formas de vida. Todos hemos dicho y escrito que se trata de representaciones descontextualizadas, "un escenario en que faltan los autores" en palabras de Leroi-Gourhan, lo que no deja de ser una afirmación cuando menos matizable. El arte tiene su contexto inmediato en su propio contenedor natural, las cuevas o abrigos, y en el resto de las actividades que sus autores han realizado en las mismas, que se materializa en depósitos arqueológicos situados en áreas de estancia y de decoración.

Tanto unos como otros proporcionan la posibilidad añadida de correlación con las pinturas o grabados y, con ella, de situar en el tiempo las evidencias parietales. En el caso de los restos procedentes de áreas de decoración la contemporaneidad resulta evidente, ya que por definición contienen los restos de la propia ejecución material de aquéllas (colorantes, utensilios empleados para grabar, materiales de iluminación, etc.). Más complejo y frecuente es lo contrario: que el yacimiento de ocupación esté situado en la entrada de la cueva y las figuras sólo se conserven en zonas profundas. Hay desde luego excepciones a esta norma general, algunas de las cuales se hacen patentes durante la excavación del depósito, que puede poner al descubierto pinturas o grabados cubiertos por la estratigrafía o bloques o lajas desprendidos de paredes decoradas.

Fuera de estas situaciones excepcionales la correlación del arte con alguna de las fases de utilización del hábitat se busca por vía indirecta, como la presencia de las mismas materias colorantes o los paralelismos entre arte rupestre y arte mueble. Estos últimos tienen su paradigma en los yacimientos cantábricos de Altamira y El Castillo, donde encontramos el mismo peculiar sistema de sombreado interior en grabados parietales y en una serie de omóplatos provenientes de los niveles magdalenienses, en algún caso datados por acelerador.

Los *sitios* arqueológicos decorados tampoco son ajenos a su entorno y, sobre todo, al de la época en que fueron ejecutados. De sus áreas de estancia se obtiene la información habitual: tecnológica, económica y ecológica. Si las dos primeras son consecuencia de la interpretación cultural, la última procede de las evidencias paleobotánicas y paleontológicas, que permiten acercarnos al clima y al paisaje inmediato en cada una de las épocas identificadas a lo largo del depósito. El valor medioambiental como referente cronológico de las representaciones animales fue puesto sobre la mesa en España a partir del descubrimiento de las cuevas cántabras de Las Chimeneas y Las Monedas (Puente Viesgo) (González Echegaray, 1968; Ripoll Perelló, 1972; González Echegaray, 1974) y uti-

lizado como argumento en algunos casos puntuales, como Tito Bustillo (Asturias) (Balbín Behrmann y Moure Romanillo, 1982: 87 y ss.). Desde luego no creo que nadie piense que el bestiario paleolítico sea un reflejo del existente entonces en el territorio de los autores de sus representaciones o en el ecosistema en que se integraban, por lo que resulta innecesario criticar lo que nadie ha dicho. No obstante, lo que resulta obvio es que se trataba de especies conocidas en su estado natural por los artistas.

Si partimos, como se verá más adelante, de una movilidad no muy amplia, la localización de animales especializados como el reno o el rinoceronte lanudo indicaría que se pintaron o grabaron durante alguna de las fluctuaciones frías. En el ámbito cantábrico, en que aquéllas no fueron muy intensas y el relieve no facilitaba el movimiento de renos, su esporádica presencia en los paneles decorados de Tito Bustillo, Las Monedas, Altxerri o Sovilla (donde otros argumentos medioambientales, arqueológicos y estilísticos apuntan hacia el Tardiglaciar) no parece descabellado situar su arte en una de sus pulsaciones frías, por ejemplo el Dryas II (Cantábrico VII, 12.500-11.700 BP), que es el momento de clima más riguroso y en el que se concentran los pocos restos de este ungulado recogidos en el Magdaleniense regional.

La Arqueología espacial también viene en auxilio del estudio del arte rupestre, y éste a su vez puede prestar ayuda en la delimitación de territorios, áreas de captación, desplazamientos, etc. Determinados recursos estilísticos, signos parietales u objetos contienen elementos lo suficientemente diagnósticos como para pensar en una misma autoría individual o de grupo. En el arte mueble hay coincidencias singulares, comparables a las que hemos señalado dentro de los mismos yacimientos. En el Magdaleniense de las cuevas cántabras de El Castillo (Puente Viesgo) y Cualventi (Oreña), situadas a unos 18 km. en línea recta y menos de 25 a lo largo de la vía natural más cómoda, han sido descubiertos sendos bastones de mando de idéntica morfología y decoración (García Guinea, 1986). Los omóplatos decorados tipo "Castillo-Altamira" no sólo aparecen en esas dos cuevas, sino que presentan paralelos mobiliares y rupestres en otras dos y diez respectivamente (Moure Romanillo, 1994: 318 y ss.). Los rodetes y contornos recortados descubiertos en La Viña (valle del Nalón) y El Quesu (valle del Cares) están ausentes en estos yacimientos asturianos y sus más próximos paralelos en los Pirineos Centrales, 400 km más al Este.

Además de las ciervas sombreadas tipo "Castillo-Altamira", en el arte rupestre cantábrico no faltan otras coincidencias técnicas y estilísticas. La "escuela de Ramales" definida hace años por J. M. Apellániz (1978:125-134) se caracteriza especialmente por el diseño de sus ciervas pintadas mediante la técnica

del tamponado. No menos singular es la asociación de técnicas (pinturas con diferentes pigmentos, lavado, raspado, grabado) en los bisontes "polícromos" de Altamira. Siempre se ha subrayado la identidad tecnoestilística de su "gran panel", que pudiera ser de un único autor o de un grupo que trabajaba con disciplina de muralistas, es decir, sin espacio para licencias individuales. Curiosamente, bisontes similares aparecen a unos 15 km en la cueva de El Castillo y a poco más de 5 en Las Aguas de Novales, aunque en esta última su estado de deterioro impide una interpretación adecuada. Los signos, cuyo posible papel como indicativo étnico fue una de las primeras observaciones del *corpus* interpretativo de Leroi-Gourhan, también refuerzan la existencia de contactos entre el oriente de Asturias y el occidente de Cantabria.

Aunque la gran mayoría de las técnicas, ejemplos y planteamientos teóricos proceden del arte paleolítico, los ensayos metodológicos y observaciones contextuales no están ausentes en el campo del arte levantino y esquemático. La falta de contextos en el primero es, en opinión de M. Hernández Pérez, consecuencia de la desigual valoración de los mismos, y sugiere como solución incorporar aspectos que, aún presentes en diferentes propuestas, han sido valorados de manera distinta por cada uno de ellos: iconografía e iconología, estratigrafía cromática, entorno arqueológico y secuencia prehistórica. El autor propone profundizar en las secuencias regionales y considerar el arte como un elemento más de éstas.

Algunos grabados esquemáticos sobre rocas al aire libre sugieren un papel como marcador o indicativo espacial de los emplazamientos calcolíticos y de la Edad del Bronce situados en su entorno. Desde ellos puede establecerse una red visual para señalar y controlar su territorio (Bueno Ramírez, Balbín Behrmann, Díaz-Andreu y Alcolea Quintana, 1998).

En síntesis, las evidencias artísticas, como el resto de la cultura material y las materias primas utilizadas, permiten obtener conclusiones sobre la utilización del territorio, áreas de captación, movilidad, contacto y eventuales agregaciones de los grupos cazadores. Recíprocamente, el arte rupestre puede encontrar en la articulación del espacio externo alguna respuesta a los interrogantes que plantea.

### *1.4.3. Arte rupestre e intervenciones arqueológicas*

También es fundamental y será objeto de explicación en el capítulo correspondiente la incorporación en estos años de nuevas técnicas de registro y tratamiento de la información y nuevos procedimientos de datación absoluta.

Desde los primeros estudios sobre el terreno, el registro gráfico se orientaba exclusivamente a la reproducción del aspecto actual del espacio decorado y de cada una de las figuras. A medida que se fue consciente de las transformaciones de origen natural o humano que habían afectado a cuevas y abrigos y a las representaciones situadas en ellas, el objetivo pasó a ser la aproximación a su aspecto original, lo que proporcionaba la ventaja añadida de permitir reconstruir (o, al menos, intentarlo) los procesos tecnológicos y la relación entre contenedor y contenido.

La fotografía convencional o especializada, el tratamiento informático de las fotografías y otros muchos recursos permiten visualizar y registrar el espectro no visible. Los análisis no destructivos de pigmentos también proporcionan a veces imágenes inesperadas, ya que muchos de los colores que observamos en los paneles son degradaciones naturales de otros, lo que obliga a hilar muy fino al pretender establecer secuencias o analogías a partir de definiciones subjetivas como "sepia", "magenta", "rojo violáceo" y otras muchas que acostumbramos utilizar en la conversación normal y en las publicaciones.

Si el conjunto de las evidencias contenidas en una cueva (tanto en el depósito arqueológico como en los paneles) es el resultado de una larga historia de modificaciones, no lo es menos la arquitectura natural del contenedor. Las cavidades son (o han sido) estructuras activas en constante transformación: circulación de agua, formación de estalactitas y estalagmitas, aparición de costras calcáreas, desprendimiento de bloques o de lajas y un largo etcétera que afecta a la objetividad de muchas de nuestras interpretaciones: campo manual, repartición de temas, distancia al exterior, asociación con accidentes naturales..., observaciones de escaso valor si no se corresponden con la situación de la época de ejecución de las obras de arte.

Si contenedor y contenido forman una estructura articulada (y lo son, aunque sólo sea como unidad de registro), en la mayor parte de los casos reúnen una cantidad de información compleja, como es propio de la yuxtaposición de formaciones naturales y de intervenciones humanas de finalidad desconocida. Cada figura contiene elementos estructurales y formales, se encuentra o se puede encontrar en relación con otras o con accidentes de la pared, se organiza en paneles, escenas o superposiciones, ocupando un espacio elegido por sus autores; todo ello preservado o modificado por la acción del tiempo... En fin, la documentación del arte requiere el manejo de gran cantidad de información poco normalizada, y por ello es imprescindible diseñar y experimentar con buenos formularios de recogida los datos susceptibles de ser procesados informáticamente.

Las intervenciones arqueológicas en lugares con arte rupestre se han beneficiado de todos los avances en analítica de obtención de fechas, lo que ha implicado a la datación de sus paneles y figuras por procedimientos indirectos. A ellos se ha sumado en los últimos años la posibilidad de obtener dataciones absolutas directas a través de los propios pigmentos. La cronología tradicional se basaba en la correlación de técnicas o estilos con los tecnocomplejos del Paleolítico Superior o con las grandes subdivisiones de la Prehistoria reciente (Neolítico, Calcolítico, Edades de los Metales...). Se establecía con ello una más que discutible correspondencia entre el equipo material, ya fuesen buriles de Noailles, arpones o cerámicas cardiales, con determinadas técnicas y estilos de las manifestaciones gráficas (pintura roja, pintura negra, perspectiva torcida). Aunque a veces el resultado se exprese de una forma similar, hoy se pretende saber qué población y qué forma de vida fue autora material de las manifestaciones artísticas mediante procedimientos muy distintos, que por lo general se circunscriben al área de estancia del espacio decorado.

Antes se ha hecho referencia a casos, pocos, en los que la relación con los paneles decorados es directa, de forma que los niveles arqueológicos se superponen a las figuras o contienen fragmentos de paneles decorados, proporcionando una cronología *ante quem,* como alguno de los ejemplos utilizados en esta obra (La Viña, Asturias). En otros casos la correlación se establece desde un punto de vista tecnoestilísto (presencia de los mismos pigmentos o de evidencias de su preparación, paralelos mobiliares) o paleoclimático (depósitos formados bajo condiciones ambientales similares a las que, a veces, indican los temas representados). Finalmente, en otros casos los materiales tecnológicos o paleontológicos situados en las áreas de decoración, restos de la ejecución de los paneles, son susceptibles de ser datados arqueológicamente o analizados para obtener unas fechas absolutas que deberían coincidir con la de los mismos.

A todo eso se han añadido en los últimos años varios análisis físico-químicos avanzados que permiten la datación directa de ciertos tipos de pigmento o de formaciones naturales que les puedan recubrir. El análisis de pigmentos orgánicos mediante carbono 14 por acelerador de partículas ha proporcionado ya buenos resultados a partir de muestras de milésimas de gramo, lo que lo convierte en un procedimiento no destructivo. Para conocer los fundamentos del AMS remitimos a la obra de Víctor Fernández Martínez (1989: 151-163) y para enterarse de algunos resultados de su aplicación al arte parietal a los capítulos 3 y 6 de este mismo texto.

## 1.5. Reflexión final

Este recorrido por el laberinto de los métodos ha tratado de demostrar que la parte teórica no constituye el único ni el principal de los problemas. Aunque el discurso metodológico resulte agradecido e incluso en muchos círculos académicos sea especialmente apreciado, la investigación del arte rupestre debe redefinir sus objetivos dentro del estudio integral de las poblaciones a las que pertenecían sus autores.

El grafismo es un componente más de la cultura material prehistórica, y por ello también es uno de los objetivos del registro arqueológico, que es por donde más bien deben discurrir nuestras preocupaciones. Aunque esto pueda parecer una obviedad, el planteamiento como trabajo en equipo de las actuaciones sobre yacimientos que incluyen espacios decorados exige enfoques interdisciplinares, no multidisciplinares. Es decir, que no deben ser ya yuxtaposición de aportaciones individuales o subproyectos, sino estudios que impliquen la totalidad de actividades y modelos de comportamiento que puedan inferirse a través de cada intervención.

Como en el resto del Patrimonio Arqueológico, en arte rupestre resulta imprescindible mejorar la cantidad, calidad y cualidad de la información y su respaldo crítico. La prospección de nuevas regiones, yacimientos y tipos de yacimiento, la revisión de los ya conocidos, el establecimiento de medidas preventivas en zonas o actividades de riesgo (desde obras civiles hasta las propias excavaciones arqueológicas), la aplicación rigurosa y selectiva de procedimientos de datación, la mejora de la documentación gráfica y el establecimiento de *corpus* de arte parietal, deben ser algunas de las líneas prioritarias de actuación.

Posiblemente la situación actual esté más orientada –lo que parece correcto– hacia la documentación, la mejora de los sistemas de registro, y el conocimiento de los problemas de conservación/degradación y ubicación contextual que al establecimiento de grandes teorías sobre la interpretación. De hecho, se puede afirmar que tanto en España como en Portugal están en marcha grandes proyectos de investigación que en los últimos diez años han hecho avanzar el conocimiento del arte y las formas de vida de los artistas más que durante el siglo transcurrido desde su descubrimiento.

De esto y de algunas cosas más tratarán los siguientes capítulos cuya carga historiográfica, tal vez excesiva, aspira a servir sobre todo como elemento de reflexión hacia el futuro.

# 2
# *Una visión histórica de las investigaciones*

Las causas, consecuencias y puestas en valor de cualquier nuevo hallazgo o innovación difícilmente pueden separase del contexto científico, ideológico y sociológico de la época en que se produjo. La manifestación del arte de las cavernas se asocia habitualmente al del famoso techo de los polícromos de Altamira; pero el hallazgo de sus famosas pinturas y su reconocimiento como obra de los ocupantes prehistóricos de la cueva no hubiera sido posible sin la ubicación intelectual de Marcelino Sanz de Sautuola (o del hecho del descubrimiento) en un contexto y un momento de cambio en los planteamientos teóricos de la Arqueología, las Ciencias Naturales y la Antropología Cultural, que se desencadenó *grosso modo* en el último tercio del siglo XIX.

La Arqueología española y su comarcalización en las Comisiones de Monumentos no había entonces superado la herencia de la afición coleccionista y la erudición histórica. Erudición enfocada hacia el *origen de los pueblos* que en el caso del norte peninsular no miraba más allá de los celtas. A estos últimos se atribuían incluso las estructuras megalíticas, cuya cronología sabemos ahora que se remonta al Neolítico.

Desde esa perspectiva no se contemplaba un espacio anterior, lo que entonces se llamaba "el hombre antediluviano", en parte por la minoritaria difusión en los medios científicos españoles de los descubrimientos que se llevaban a cabo en otros países europeos, en parte por la fuerte resistencia de los sectores más conservadores de la sociedad y de la Iglesia.

## 2.1. El contexto ideológico

Este último aspecto no es ni mucho menos baladí. En 1875, durante la Segunda Cuestión Universitaria, Augusto González de Linares, traductor de

Darwin e introductor del darvinismo en España, fue separado por el marqués de Orovio de su cátedra de la Universidad de Santiago tras una fuerte polémica con los sectores más integristas de la ciudad.

Estas posiciones fundamentalistas no desaparecieron con el siglo XIX. Curiosamente, aun después de la aceptación "oficial" de Altamira (1902) los estudios sobre Prehistoria *antediluviana* estaban "mal vistos" en los ambientes más conservadores por su supuesta interferencia con la narración bíblica. Incluso en 1923 una mediación del equipo investigador que se encontraba trabajando en la famosa cueva de Santillana del Mar, que integraba o contaba con el apoyo tanto de sacerdotes (H. Breuil, H. Obermaier) como de miembros de la nobleza de reconocida ideología católica (conde de la Vega del Sella, duque de Alba), evitó una condena expresa del evolucionismo por parte de la Santa Sede, condena que, a no dudarlo, hubiera influido negativamente en la posterior implantación de la Prehistoria en España (Figura 2.1).

Figura 2.1. J. Cabré, H. Breuil, H. Obermaier y los hermanos Siret en la entrada de la cueva de Altamira en 1911. Archivo familia Cabré.

Sin embargo, ni siquiera todos los religiosos estuvieron a salvo de restricciones y represalias: en 1924 José Miguel de Barandiarán vio relegada su labor en el Seminario de Vitoria tanto por cuestiones ideológicas, en las que

se reflejaba la actitud de una parte de la jerarquía religiosa crítica ante el hombre prehistórico, como por la actitud de una clase política que sesgadamente identificaba el estudio del pasado vasco con el separatismo. Como consecuencia de una prohibición expresa de sus superiores, en 1925 la sede de Eusko-Folklore debió dejar el seminario para instalarse en la Escuela de Artes y Oficios de la capital alavesa.

Pese a la dedicación al Paleolítico de profesionales tan poco sospechosos de heterodoxia política como Julio Martínez Santa-Olalla, la posguerra española no llegó a superar el "miedo al mono" y tanto en los textos como en las exposiciones académicas se pasaba de puntillas sobre cualquier tema que pudiera rozar, por remotamente que fuera, el discurso creacionista (Moure Romanillo, 1996a).

Cuando en los años setenta ejercíamos la ardua labor de doctorado y "penenariaje", el órgano de expresión de un grupo político no precisamente progresista expresaba aún su más que vehemente escándalo e indignación porque desde la Universidad se explicase el "evolucionismo trasnochado y ateo". Personalmente sé lo que es un ateo trasnochador, un evolucionista trasnochador, un trasnochador evolucionista y un ateo, pero lo del evolucionismo trasnochado y ateo nunca he llegado a entenderlo en la profundidad que sin duda merece. He de reconocer, sin embargo, que a algunos de los actuales catedráticos de Prehistoria el tema proporcionó materia para muchas risas durante los merecidos descansos en nuestras excavaciones en las cuevas cantábricas y que, sin duda, aquellos ratos y otros mejores contribuyeron a nuestra recta educación y crianza. No voy por eso mismo a entrar en materia sobre ortodoxia y heterodoxia, pero es obligado señalar que aquellos años de fundamentalismo se han visto difícilmente superados.

### *2.1.1. Precursores y pioneros. Diletantes y eruditos*

Pero volvamos a la época de Sautuola. En buena lógica, la localización "física" de algunas pinturas o grabados parietales tuvo que ser anterior al descubrimiento de Altamira. En las cuevas es comprensible que pasasen desapercibidas, incluso para los pocos que se decidían a penetrar en su interior; a los evidentes problemas de acceso e iluminación con los medios de la época habría que añadir la dificultad de ver e interpretar algo que se desconocía, por lo que la observación de pinturas o grabados era más que problemática. No hay que olvidar que en el panel principal de Altamira las figuras polícromas resultan franca-

mente visibles, pero no sucede lo mismo con las finas incisiones o con las pinturas más degradadas, que, incluso en la misma cueva, constituyen las situaciones más frecuentes. De hecho, antes de 1879 el propio Sautuola había visto algunos de los dibujos en negro de las galerías interiores, sin que en aquel primer momento las pusiera en relación con la ocupación prehistórica.

Sin embargo, es poco probable que las figuras de los abrigos decorados del oriente e interior de la Península pasasen desapercibidas, cuando menos para quienes por razón de su trabajo o afición (pastores, militares, excursionistas) transitaban por las sierras de Cataluña, Levante o Andalucía. De hecho hay referencias escritas a lo que hoy conocemos como "arte esquemático" muy anteriores al descubrimiento de Altamira. Ya en 1597, como quedó dicho, Lope de Vega menciona en su comedia *Las Batuecas* las pinturas del "Canchal de las Cabras Pintás" de aquella comarca salmantina, y la misma cita se reproduce en el *Diccionario Geográfico* de Pascual Madoz y en el *Viaje por España* de Ponz. La primera relación sobre los petroglifos gallegos procede de Fray Martín Sarmiento (1745), y no vuelven a ser citados hasta finales del siglo XIX como restos de "escrituras hemiesféricas" (?) por Villamil y Castro (1873), Moreno (1874), Martín Sarmiento (1878) y Martínez Salazar (1898), entre otros. Los "toricos" de Albarracín también fueron identificados por J. Marcorell en 1892, y poco después el P. Huguet localizó Cogull.

La publicación en 1902 dentro de la prestigiosa revista *L'Anthropologie* del famoso artículo de E. Cartailhac "Les cavernes ornées des dessins: *Mea-culpa* d'une sceptique", representó un auténtico giro en la posición de la sociedad y de la erudición histórica –profesional o diletante– ante la humanidad prehistórica y su "capacidad" de expresión gráfica. En el ámbito cantábrico supuso sobre todo el pistoletazo de salida de lo que B. Madariaga de la Campa ha llamado "la carrera de los descubrimientos". En un principio, y por las obvias dificultades de comunicación y movilidad de aquellos años, la búsqueda y los resultados se circunscribieron a las zonas de influencia de los pocos interesados en el tema. En la costa cantábrica, fallecido Sanz de Sautuola años atrás, tomaron el relevo Hermilio Alcalde del Río y Lorenzo Sierra, directores de la Escuela de Artes y Oficios de Torrelavega y del Colegio de los Padres Paúles de Limpias, respectivamente. A ellos se sumaron a partir de 1902, H. Breuil y el propio E. Cartailhac, cuyo trabajo se centró especialmente en Altamira, y años después J. Carballo.

Sólo en 1903 fueron localizados los yacimientos y las pinturas y/o grabados de las cuevas de El Castillo (Puente Viesgo), Covalanas y La Haza (Ramales de la Victoria), El Salitre (Miera) y Hornos de la Peña (San Felices de Buelna). Entre 1904 y 1908 se descubrieron las cuevas decoradas de Venta Laperra

(Lanestosa), Santián (Piélagos), La Clotilde (Quijas), La Meaza (Comillas), Las Aguas (Novales), La Loja (Panes), Mazaculos (Ribadedeva), Quintanal (Posada de Llanes) y El Pindal (Pimiango). Para los conocedores de la geografía de la región no habrá pasado desapercibido que todos estos descubrimientos se encuentran en Cantabria o en zonas limítrofes de Asturias o de Vizcaya, precisamente donde los investigadores antes citados desarrollaron una intensa labor de prospección sobre un espacio y un tema inexplorados.

Su cronología estaba atestiguada por la datación estratigráfica de alguna cueva francesa, como Pair-non-Pair (Gironde) –donde varios grabados aparecieron cubiertos por niveles intactos del Paleolítico Superior– y, puntualmente, por analogía con objetos muebles. En las excavaciones de Altamira de principios de siglo fueron descubiertos los primeros omóplatos con representaciones de cabezas de cierva sombreadas interiormente de forma similar a algunos de los grabados localizados en sus paredes. Con estos y otros datos y con el análisis de las superposiciones, Breuil pudo reconstruir la secuencia de la decoración de El Castillo, La Pasiega y Altamira, recopilando las bases de su "sistema" cronológico, dado a conocer algunos años después.

Pero el impacto de Altamira no se limitó al mundo cantábrico. Personas y sociedades informadas de lo que estaba sucediendo en las cuevas del Norte, interesadas por el conocimiento sobre el terreno del patrimonio y la historia de su entorno procedieron a buscar, poner en valor y divulgar otro tipo de representaciones rupestres de la región oriental de la Península. Entre 1903 y 1910 los descubrimientos de abrigos pintados comenzaron en Teruel y Lérida, extendiéndose a partir de entonces hacia otras zonas mediterráneas e incluso de Andalucía y del interior.

En 1903 se descubrieron las pinturas del Barranco de Calapatá (Cretas, Teruel), que fueron dadas a conocer cuatro años después por Santiago Vidiella en *el Boletín de Historia y Geología del Bajo Aragón*. En 1908, Ceferino Rocafort envía al *Boletín del Centre Excursionista de Catalunya* una nota sobre las pinturas de Cogull (Lérida). Durante ese mismo año y a lo largo del siguiente, J. Cabré localizó otros nueve abrigos en Teruel y varios kilómetros de grabados en Roca Escrita de Peñalba. Conviene señalar que, tanto como reflejo de los hallazgos cantábricos como porque las figuras pintadas de Teruel y Lérida se encontraban relativamente cerca de las representaciones aceptadas como paleolíticas (dimensiones, convencionalismos, perspectiva torcida), en ningún momento se planteó para esta una cronología distinta, diferenciándose del "arte francocantábrico" por su adscripción a una nueva provincia artística (Figura 2.2).

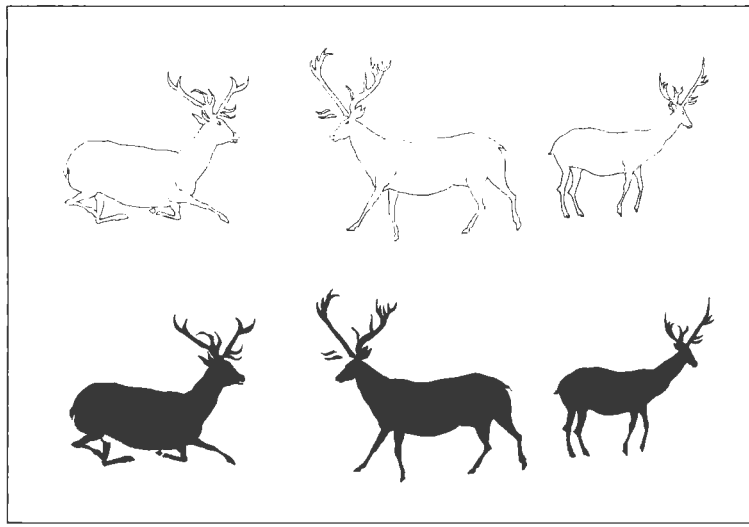

Figura 2.2. Calco de algunas figuras de la Roca dels Moros, en Calapatá (Teruel), según J. Cabré Aguiló, (1915).

### 2.1.2. *Hacia un corpus del arte rupestre*

A partir de 1910 sucedieron varias cosas, como la institucionalización y profesionalización de los trabajos, la ampliación de la zona de hallazgos hacia el sur de la Península y la puesta en evidencia de la mayor variabilidad tecno-estilística y geográfica del arte rupestre español.

Hasta la segunda década del siglo la mayor parte de los estudios en el mundo de la Prehistoria (y, por supuesto, del arte prehistórico) estuvieron a cargo de aficionados con mejor voluntad que formación específica, que llevaban a cabo a sus expensas una labor de búsqueda en que primaba el hallazgo, la noticia y el objeto sobre su interpretación histórica.

Los primeros atisbos documentados de profesionalización fueron la propuesta formal por parte del Gobierno Civil de Santander a Augusto González de Linares y Hermilio Alcalde del Río de hacerse cargo del estudio de Altamira y la cobertura a los trabajos de campo del segundo en la región cantábrica y a los de Juan Cabré en la mediterránea, mediante mecenazgo puntual por parte del príncipe Alberto I de Mónaco y del marqués de Cerralbo, respectivamente.

El príncipe de Mónaco ya había patrocinado la publicación de la obra de E. Cartailhac y H. Breuil *La caverne d'Altamira à Santillane, prés Santander* (1906) como primer volumen de su proyecto del *Corpus* de arte prehistórico, y en ese mismo año y en 1909 él mismo suscribió los contratos con Alcalde del Río para la financiación de sus investigaciones. Por su parte, el marqués de Cerralbo, personalidad a cuya gran fortuna unía una notable influencia política, venía respaldando los trabajos de Cabré, a los que a partir de 1910 consiguió incorporar a Pascual Serrano con la recomendación expresa de que continuase la búsqueda de abrigos pintados por la zona levantina. Fruto de la actividad de este último fueron los descubrimientos de Alpera (Albacete) y de la cueva de la Tortosilla (Ayora, Valencia). Tanto en el Cantábrico como en el Mediterráneo intervinieron ocasionalmente profesionales extranjeros, especialmente H. Breuil, que a lo largo de muchos años desempeñaría distintos papeles de colaboración o de enfrentamiento con sus colegas españoles.

En este proceso fueron hitos fundamentales el descubrimiento de la cueva de La Pileta en 1911 a cargo del coronel Willougbs Verner y de la primera plaqueta grabada de la cueva de El Parpalló en 1913. Ambos hallazgos detonaban en el panorama del arte "levantino", cuyo diseño seguía consensuado como una variedad contemporánea de lo francocantábrico, no sólo por su posición geográfica, en plena Serranía de Ronda (Málaga) y en Gandía (Valencia) respectivamente, sino también por su emplazamiento en otras tantas cuevas y su proximidad estilística y topográfica al mundo del arte francocantábrico.

### 2.2. La profesionalización de las investigaciones prehistóricas: el Institut de Paléontologie Humaine

Como ya se ha dicho, la verdadera institucionalización no llegó hasta la segunda década del siglo XX. Aquellos apoyos a título exclusivamente personal del príncipe de Mónaco y del marqués de Cerralbo darían paso en 1911 y 1913 al desembarco en la investigación española del Institut de Paléontologie Humaine y de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.

En 1910, Alberto I, príncipe soberano de Mónaco fundó en París el Institut de Paléontologie Humaine (en adelante IPH) en el que, bajo la dirección de M. Boule, se integraron dos personalidades que a lo largo de la mayor parte de su vida profesional permanecerían vinculadas a la investigación en España, y muy especialmente a las formas de vida y el arte de la Ptehistoria: Henri Breuil y Hugo Obermaier. La labor española del IPH estuvo centrada al principio en

Puente Viesgo (Cantabria): a partir de 1911, su objetivo principal fueron las excavaciones en la cueva de El Castillo, ya que su larga secuencia estratigráfica resultaba entonces clave para conocer la cronología relativa del Paleolítico. Durante aquellos trabajos se produjo el descubrimiento de la cueva de La Pasiega, de cuyo estudio se hicieron cargo Obermaier y Alcalde del Río, siendo publicado en 1913 *(La Pasiega à Puente Viesgo)* en la línea editorial abierta con *Les cavernes de la région cantabrique* (Alcalde del Río, Breuil y Sierra, 1911) y, por consiguiente, también bajo los auspicios del príncipe monegasco (Figura 2.3).

Figura 2.3. Visita del príncipe Alberto I de Mónaco a la cueva de Covalanas en el año 1909, según Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1911)

La presencia de Breuil es las nuevas regiones artísticas se remonta a 1908, en que visitó los frescos de Cogull (Lérida) "análogos, por sus figuras animales a nuestras cavernas paleolíticas". Desde entonces, y en una primera etapa que llegó hasta 1919, Breuil procedió a la documentación de numerosos abrigos en Jaén, Ciudad Real, Almería, Cádiz, Burgos, Soria y Extremadura, tomando además contacto con otros yacimientos en Albacete, Valencia, Málaga y Granada.

Fuera del Cantábrico las actuaciones del IPH referentes al arte prehistórico se centraron en la labor de Breuil, con la participación ocasional de Hugo Obermaier, Paul Wernet y, entre 1910 y 1913, de Juan Cabré Aguiló (Figura 2.4).

Las relaciones con éste se rompieron a partir de ese último año durante la expedición a Sierra Morena, poniendo fin a su colaboración por orden expresa de Alberto I. De aquellos años procede la amplia documentación sobre pinturas esquemáticas en España, documentación que el fallecimiento en 1922 del príncipe de Mónaco impidió publicar en el iniciado *Corpus* de arte rupestre. Años después, el respaldo económico de la Fundación Singer-Polignac hizo posible la aparición de los cuatro volúmenes de *Les peintures rupestres schématiques de la Peninsule Iberique* (1933). Para entonces el autor ya defendía una cronología neolítica o calcolítica, es decir, más moderna que la inicialmente propuesta y defendida por Cabré, Hernández Pacheco, Obermaier y él mismo.

Figura 2.4. Kilométrico colectivo del año 1912 a nombre de Henri Breuil, Hugo Obermaier, Hermilio Alcalde del Río, Juan Cabré Aguiló y Pascual Serrano (archivo familia Cabré).

## 2.3. La respuesta española. La JAE y la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas

La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) fundó, en 1912, la Comisión de Exploraciones Espeleológicas, que el año siguiente se convertiría en Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas (CIPP), con sede en el madrileño Museo Nacional de Ciencias Naturales. Su creación debe entenderse en el marco de la modernización de la ciencia española generada por la Junta, pero en buena medida fue también una respuesta a la presencia, que se consideraba prepotente y excesiva, de los investigadores extranjeros. El propio impulsor

de la CIPP, el marqués de Cerralbo, fue nombrado director de la misma, incorporando como jefe de trabajos a E. Hernández Pacheco y a J. Cabré como comisario.

Además de los resultados estrictamente científicos, que no fueron pocos, los efectos más importantes consistieron en dar carácter oficial a la investigación española –en este caso más en la línea de las Ciencias Naturales que de la Historia Cultural– y respaldo ideológico a la Prehistoria (en lo que sin duda jugó un importante papel la presencia en la CIPP de aristócratas de probada filiación católica como el marqués de Cerralbo y del conde de la Vega del Sella), que, ya hemos dicho, no era vista con muy buenos ojos por los sectores más conservadores y el integrismo religioso.

Ya que, al menos hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, los trabajos en lo que ahora es la Comunidad Autónoma de Cantabria permanecieron en la órbita del IPH y de sus colaboradores españoles, las actuaciones de campo de la CIPP dejaron de lado esa región, orientándose hacia Asturias y los abrigos del resto de la geografía peninsular. En la provincia norteña se llegó de facto a una repartición de las áreas de trabajo entre E. Hernández Pacheco y el conde de la Vega del Sella. El primero desarrolló su labor entre el Sella y el Nalón, mientras que el segundo se dedicó fundamentalmente al oriente de Asturias, al que se encontraba vinculado por la ubicación estacional de su residencia en su palacio de Nueva de Llanes. Salvo en el caso de la cueva de la Peña de Candamo, sus descubrimientos e investigaciones en el campo del arte cantábrico no fueron excesivamente espectaculares: excavaciones y arte mueble de la cueva de La Paloma y la propia cueva de Candamo, los grabados de Cueto de la Mina y, sobre todo, el llamado ídolo de Peña Tú (Puertas de Vidiago), de cuya incidencia en la valoración del arte esquemático y megalítico daremos cuenta en varios puntos de esta obra.

Aunque la Comisión continuó existiendo y trabajando hasta el comienzo de la Guerra Civil, en su labor hay dos etapas bien diferenciadas por la fecha del fallecimiento del marqués de Cerralbo (1922). Faltos de este importante apoyo y autoridad indiscutible, su actividad investigadora inició un importante declive acentuado por diferencias internas entre los integrantes del grupo de trabajo.

Desde su fundación, la CIPP prestó especial atención a los trabajos de documentación del arte del oriente y del interior de la Península. Como se ha visto, los primeros descubrimientos en Teruel se remontan a 1903, y continuaron a expensas de aficionados o prospectores respaldados por Cerralbo o Cabré: Pascual Serrano en Albacete, Tomás y Faustino Pareja –encargados de prospectar sistemáticamente Sierra Morena, Montes de Toledo y Extremadura al sur del Tajo–, Vicente Paredes en Las Batuecas, Mélida en Jerez de los

Caballeros, etc. A partir de 1913 Eduardo Hernández Pacheco se volcó en el estudio de los abrigos del Tajo de las Figuras (Figura 2.5).

Figura 2.5. Trabajos de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. E. Hernández Pacheco y F. Benítez Mellado en un abrigo con arte postpaleolítico (Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales).

## 2.4. Teoría, método y técnicas de trabajo: un balance de la anteguerra

Ni la labor de campo ni los planteamientos teóricos –explícitos o no– que implican al arte rupestre pueden separarse del resto de las investigaciones en Arqueología Prehistórica. Durante la época de que estamos hablando, el estudio analítico de la parte "antigua" (antes "antediluviana") del hombre se abordaba fundamentalmente desde la óptica de las Ciencias Naturales (excavaciones estratigráficas, planteamientos paleontológicos y geoarqueológicos, etc.) mientras que la interpretación de los datos buscaba su respaldo en la Historia cultural y en analogía etnográfica. A este modelo no escapaba (por el contrario, su empleo resulta especialmente paradigmático) el estudio del hecho artístico. La motivación ideológica (ideográfica, podría decirse) está presente de manera más o menos explícita en todos los autores de la época, en cuyos textos no resulta difícil detectar el eco de *La rama dorada,* publicada por J. Frazer nada menos que en 1890.

### 2.4.1. *La teoría del arte*

La magia y la religión están siempre presentes a lo largo de la dilatada trayectoria de Henri Breuil, autoridad indiscutida hasta su fallecimiento en 1961. Sin embargo, aún resulta difícil hablar de una "teoría del arte prehistórico"; la ingente labor de Breuil estuvo más orientada a los trabajos de documentación y cronología, parte de cuyos resultados continúan en gran medida vigentes, mientras que sus interpretaciones sobre el significado del arte resultan hoy trasnochadas, poco explícitas y escasamente estructuradas.

Así, la interpretación de hechos carentes de traducción inmediata a la actualidad se buscaba en la analogía con las comunidades preindustriales de la época (seguimos en el primer tercio del siglo XX): si un determinado grupo de los entonces llamados "primitivos actuales" pintaba manos en negativo, era precisamente entre ellos donde se encontraba la explicación de sus paralelos en cuevas prehistóricas. Curiosamente se echa en falta la existencia de planteamientos integrales que impliquen el arte parietal y las evidencias materiales presentes en el mismo yacimiento, lo que es tanto más sorprendente cuando la coetaneidad entre los polícromos y los restos de habitación había sido el argumento principal de Sautuola, la superposición de estratos arqueológicos había autentificado Pair-non-Pair y el paralelismo entre grabados mobiliares y parietales constituía una referencia cronológica fundamental en Altamira y El Castillo.

Entre la "década de los descubrimientos" (1903-1913) y el comienzo de la contienda civil la investigación pasa por el auge y el declive de lo institucional, representado por el Institut de Paléontologie Humaine y por la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. La decadencia de las fundaciones coincide con la desaparición en 1922 de sus promotores: Alberto I de Mónaco y el marqués de Cerralbo. Al trabajo de ambos en Prehistoria y en arte prehistórico se habían sumado otras entidades de ámbito geográfico más restringido, como el Institut d'Estudis Catalans, a partir del descubrimiento de La Valltorta (1919), y el Centro de Investigaciones Prehistóricas de la Sociedad de Estudios Vascos en la parte que implicaba a don José Miguel de Barandiarán.

### 2.4.2. *La procedencia de la información*

La labor del IPH y de la CIPP en el campo del arte prehistórico fue fundamentalmente de documentación de yacimientos y puesta en valor en los medios científicos nacionales e internacionales. El esquema de las actuaciones era en

cierta forma similar: "Búsqueda" (el término *prospección* puede resultar extemporáneo), estudio casi exclusivamente descriptivo de evidencias parietales y publicación de los resultados. Quizá sólo en el caso de expediciones montadas *ex professo*, como la de Sierra Morena en 1933, puede hablarse de trabajos de prospección en el sentido actual del término. La práctica totalidad de las exploraciones se llevaron a cabo sobre lugares conocidos con anterioridad a la aceptación de Altamira (la cueva de El Castillo aparece ya mencionado en las obras de Amós de Escalante y la de Santián en la documentación de la Comisión Provincial de Monumentos de Santander) o a partir de la información proporcionada por una amplia red de aficionados que ejercían como informantes o corresponsales.

El principal mérito del trabajo de los pioneros y de los miembros de las instituciones científicas de la anteguerra es sin duda la abnegación. Por un lado tuvieron que afrontar las propias dificultades de los desplazamiento físico. La escasez de medios de transporte, precariedad de vías de comunicación y, en resumen, ausencia de acceso directo hasta los yacimientos, obligaba a largas caminatas a pie (sin mencionar, en su caso, el traje talar, que no parece especialmente apropiado para franquear bardales) o en caballerías. La falta de cartografía precisa de muchas de las regiones estudiadas implicaba situar los emplazamientos mediante descripciones subjetivas llenas de referencias perecederas (un bosque, una cabaña, un aprisco), lo que explica la existencia de numerosas cuevas y abrigos "perdidos" desde aquellos trabajos pioneros para ser "redescubiertos" durante las prospecciones y revisiones actuales.

En el caso del interior de las cuevas, los trabajos se encontraban limitados por unos sistemas de iluminación francamente precarios: velas (es famosa la fotografía de Breuil en Altamira con la sotana llena de manchas de cera), lámparas de minero y, en el mejor de los casos, candiles de acetileno. Ello, unido a los rudimentarios instrumentos de topografía, explica y justifica ampliamente la falta de precisión en la ubicación física de los yacimientos y las grandes diferencias que a lo largo de la bibliografía pueden seguirse entre las distintas versiones de los planos de cuevas y abrigos. En este sentido, resulta especialmente elocuente la comparación de las plantas de Altamira publicadas por Marcelino Sanz de Sautuola en 1880, Harlé en 1881, Harlé en 1903, Cartailhac y Breuil en 1906, Alcalde del Río, Breuil y Sierra en 1911, etcétera. Otro tanto puede decirse de las once cuevas incluidas en 1911 en *Les cavernes de la région cantabrique*. Hay que reconocer que, tanto por corresponder a una década posterior como por la existencia en el Museo Nacional de Ciencias Naturales del equipamiento topográfico empleado en los trabajos de Geología de campo, la planimetría de las cuevas que se incluye en las *Memorias* de la *Comisión de*

*Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas* (El Buxu, San Román de Candamo, etc.) resulta mucho más precisa.

### 2.4.3. *La documentación gráfica. Traducción de imágenes*

Las dificultades encontraban su culminación en el registro gráfico de las evidencias parietales. La reproducción fotográfica en blanco y negro –entonces especialmente limitada y costosa, tanto en ejecución como en reproducción– se reservaba a los exteriores y a las figuras rupestres más espectaculares o más visibles. Los grabados y las pinturas menos evidentes debieron ser documentadas mediante traducciones convencionales a las técnicas pictóricas entonces disponibles.

Desde el punto de vista técnico también en el registro de representaciones parietales hay sensibles diferencias entre los trabajos del Institut de Paléontologie Humaine y los de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. En el caso del IPH, la reproducción se llevó a cabo mediante dibujos a mano alzada, ejecutados en la mayor parte de los casos por el propio Breuil a partir de apuntes y mediciones efectuados sobre el terreno. Este sistema tenía la ventaja de evitar el contacto directo con el panel y, por ello, el riesgo de deterioro de las figuras, corrigiendo además mediante una perspectiva teóricamente ajustada a la distorsión debida a irregularidades en las paredes (Figura 2.6).

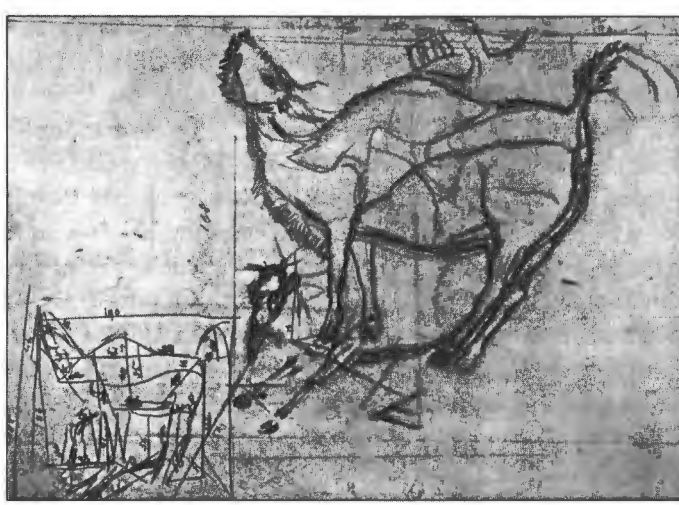

Figura 2.6. Boceto a mano alzada de una figura de Altamira realizado por H. Breuil, según Cartailhac y Breuil (1906).

Sin embargo, no es menos cierto que la mayor parte de ellos –nuevamente con la excepción de los "polícromos" de Altamira– adolecían de falta de resolución y, sobre todo de contextualización interna y externa. Las figuras se copiaban y reproducían aisladas o agrupadas con criterios distintos a su ubicación en los paneles, como dando por sentado la ausencia de escenas y de cualquier tipo de yuxtaposición intencional. Estas limitaciones se evidencian tanto en *Les cavernes...* como en las ediciones de Altamira de Cartailhac y Breuil (1906), Breuil y Obermaier (1935) y en las sucesivas noticias y síntesis sobre arte levantino y esquemático. Sólo en el caso de las dos primeras los apéndices gráficos incluyen trasparencias en papel vegetal superpuestas a las fotografías, lo que facilita la observación de técnicas menos visibles a simple vista, como los grabados.

Por su parte, a lo largo de los años veinte el equipo del Museo de Ciencias Naturales, que integraba la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, desarrolló un procedimiento más laborioso y más fidedigno, cuyo mérito principal debe ser atribuido a Francisco Benítez Mellado, sin duda bajo la orientación inicial del comisario Juan Cabré Aguiló. Las publicaciones sobre arte cantábrico y, sobre todo, sobre el arte oriental, meridional e interior (a los que hoy se atribuye cronología paleolítica y pospaleolítica, respectivamente) pretendían la documentación del aspecto actual de los paneles utilizando una versión perfeccionada del calco directo de las figuras trasladado a un fondo que imitaba la roca soporte.

Básicamente, el levantamiento comprendía los pasos: 1. aplicación a la pared de un papel transparente sobre el que se calcaban a pincel los elementos decorativos y los accidentes naturales más relevantes; 2. preparación de un fondo en papel o lienzo que intentaba reproducir el color y textura natural de la roca; 3. mediante papel de grafito, transferencia del calco directo sobre el antedicho fondo, y 4. coloración de las representaciones rupestres, grietas y el resto de los elementos que componían el panel. El sistema fue utilizado con aceptables resultados en varias cuevas paleolíticas, como El Buxu y San Román de Candamo, y abrigos con pinturas del tipo que más adelante llamaremos levantinas y esquemáticas (Laguna de La Janda, Aldeaquemada, etc.) (Figura 2.7).

Pese al contacto directo con las paredes que podía comportar este procedimiento, hay que decir que la profesionalidad de Benítez Mellado y los miembros de la CIPP supo anteponer la conservación de las figuras a la obtención de los calcos, que sólo se llevaron a cabo allí donde su ejecución no implicaba ningún tipo de riesgo. La evidente degradación posterior de algunos de los monumentos citados (en especial de la cueva de Candamo) debe buscarse en los propios responsables de su conservación: las distintas Administraciones que han ido heredando esa competencia y el personal encargado de su custodia.

Figura 2.7. Calco de figuras esquemáticas de la Laguna de la Janda, según Hernández Pacheco, (1914)

Las técnicas de trabajo de ambas escuelas compartían el interés por la documentación del estado *presente* o *actual* de las representaciones parietales, es decir, en el momento de su estudio. Quizá las diferencias más evidentes residían en el "toque" artístico y en la existencia o no de propósito de reconstrucción compositiva. La viabilidad de utilizar los procedimientos de registro y tratamiento gráfico de las imágenes con fines de investigación, como el conocimiento de la tecnología de los artistas o la restitución del aspecto original de las pinturas, no ha llegado hasta la década de los setenta, con la incorporación de sistemas especializados de iluminación y fotografía. No hace falta decir que la manipulación informática del material es aportación de los años noventa, y sólo ahora comenzamos a disponer de sus primeros frutos.

### 2.4.4. *La difusión de los resultados*

Los trabajos de ambas instituciones se reflejaron en un buen número de publicaciones. Muchas de ellas constituyeron y aún constituyen impecables puntos de referencia para la investigación coetánea y posterior. Por mucho que hoy resulten manifiestamente mejorables, eso no quiere decir que se haya mejorado: buena parte de los "grandes santuarios", empezando por Altamira, se encuentran aún pendientes de un estudio integral.

La labor editorial y de campo del IPH no se limitó al ámbito cantábrico. La indiscutible autoridad del abate Breuil fue protagonista o dio cobertura científica a varios nuevos descubrimientos de la vertiente mediterránea y del interior peninsular. Algunos de ellos vieron la luz en la prestigiosa revista *L'Anthropologie,* entre los "Prémiers Travaux de L'Institut de Paléontologie Humaine" (1912 y siguientes) y en sucesivas noticias.

Como se ha dicho, el fallecimiento en 1922 del príncipe de Mónaco impidió publicar en el iniciado *Corpus* de arte rupestre los resultados de las investigaciones realizadas sobre las pinturas esquemáticas. Hasta 1933, con la toma del relevo en el mecenazgo por parte de la Fundación Singer-Polignac no fue posible la aparición de los cuatro volúmenes de *Les peintures rupestres schématiques de la Peninsule Iberique* (Breuil, 1933).

Quizá las aportaciones más importantes de la primera etapa de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas consistieron en la labor editorial, en la ejecución sistemática de un exhaustivo trabajo de documentación y en la elaboración de un primer esquema cronológico. Los resultados de sus trabajos de campo vieron la luz en la importante serie de monografías editada por la CIPP entre 1914 y 1923. Precisamente, su primer número fue la síntesis *El arte rupestre en España* (Cabré Aguiló, 1915), obra que, pese a su carácter pionero y la modestia de sus pretensiones, fue severamente maltratada por la crítica, en una época que anunciaba confrontaciones aún peores en el seno del Museo Nacional de Ciencias Naturales.

Sin olvidar el que sin duda fue el volumen de mayor impacto, *El hombre fósil* (Obermaier, 1916 y 1925), en la misma colección tuvieron cabida otras monografías consagradas al arte rupestre: *Las pinturas prehistóricas de Peña Tú, La cueva de la Peña de Candamo, Los grabados de la cueva de Penches* y *Avance al estudio de las pinturas rupestres del extremo sur de España (Laguna de la Janda),* todas ellas de Eduardo Hernández Pacheco; *Las pinturas de Aldeaquemada* por Juan Cabré Aguiló; *La cueva del Buxu (Asturias)* de Hugo Obermaier y el conde de la Vega del Sella, etc.

La presencia en toda la Península del IPH y de la CIPP no debe hacernos olvidar la labor de investigadores independientes y de otras instituciones más modestas o circunscritas a ámbitos geográficos más reducidos. Las primeras pinturas paleolíticas del País Vasco fueron descubiertas por un grupo de jóvenes en la cueva de Santimamiñe (Basondo-Cortézubi) en 1916, y verificadas por la Comisión de Monumentos de Vizcaya un año después. De los primeros estudios sobre su yacimiento y representaciones parietales se ocuparon T. de Aranzadi, J. M. de Barandiarán y E. Eguren, siendo publicada la correspondiente memoria por la Diputación de Vizcaya en 1925.

Así, el arte rupestre al aire libre del grupo galaico fue objeto de numerosos tra bajos monográficos. En los años veinte es obligado mencionar la primera síntes de Prehistoria gallega, elaborada por H. Obermaier con motivo de una serie d conferencias impartidas en 1923 y 1925. Desde el punto de vista institucional des taca la labor del Seminario de Estudos Galegos y del Grupo Nos, en los que s integraban Cuevillas y Bouza Brey y la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, e la que desarrolló su labor investigadora y editorial Sobrino Buhigas.

### 2.5. Reflexión final. La diversidad del arte extracantábrico: las pintura y grabados esquemáticos y la "provincia oriental"

A lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX, las ya relativamente nume rosas cuevas con arte cuaternario conocidas en el norte de España y en el sudes te de Francia, crearon un "estado de opinión" favorable a la adscripción a la mi ma época de los sucesivos descubrimientos del ámbito mediterráneo. Convien insistir en que los primeros hallazgos en esta nueva región artística fueron pre cisamente los de Teruel y Lérida, que –por expresarlo coloquialmente– eran lo "menos levantinos" (objetivamente más próximos que los del Levante al art naturalista francocantábrico): representaciones animales de cierto tamaño (Alba rracín, Cogull, Calapatá) con extremidades incompletas y perspectiva torcida pocas escenas y, sobre todo, presencia aún ocasional de la figura humana.

Si bien los principales defensores de la cronología paleolítica del arte levan tino fueron Juan Cabré y Eduardo Hernández Pacheco, a los que en un prin cipio no desautorizaron ni Breuil ni Obermaier, todos eran conscientes de l peculiaridad de la zona mediterránea. Singularidad que tendía a acentuarse medida que aumentaba el catálogo de abrigos decorados y, en especial, de aque llos que por su carácter dinámico, su grado de estilización y el papel protago nista de la figura humana, se iban alejando del arte franco cantábrico. A par tir de los descubrimientos de la segunda década del siglo –Castillo de los Treint (Vélez Blanco, Almería), Cueva de los Ladrones (Casas Viejas, Alicante), Cot de la Zarza (Torres, Granada), entre otros– Breuil pudo afirmar que esa nue va "provincia artística" no se limitaba a Teruel y Lérida.

En su monografía antes mencionada, *Arte rupestre en España* (1915), Cabr subrayaba las diferencias entre el mundo cantábrico y el mediterráneo. "Un mis mo pueblo" produjo dos modalidades de arte, una "para ser vista" en abrigos lugares al aire libre y otra reservada a los iniciados en el interior de las cuevas. E mismo autor intentó la reconstrucción de su cronología relativa apoyándose e

algunas superposiciones pero, sobre todo, asumiendo un modelo evolucionista y unilineal en el que este arte se desarrolla en cuatro etapas, desde el realismo (animales silueteados con perspectiva torcida y extremidades incompletas) hacia la estilización presente en las figuras humanas, para concluir en el esquematismo neolítico sin que, siempre en opinión de Cabré, sea posible establecer límites rigurosos, dado que éste (el Neolítico) es "clara continuación de aquél" (el Paleolítico).

Hugo Obermaier, hombre que siempre se declaró consciente de que cualquier hipótesis es revisable a la luz de descubrimientos posteriores, estableció un análisis comparativo con lo cantábrico a partir también de las superposiciones pero, y sobre todo, de los hallazgos mobiliares presentes o próximos a los abrigos. Por un lado señaló la localización en 1908 de hojitas de tipología magdaleniense en Cogull y otros lugares de Cataluña y Aragón y, por otro, las representaciones de arqueros y la presencia de materiales atribuidos al Capsiense Superior en la zona levantina. Todo ello era consecuente con su teoría sobre las vías de llegada de los grupos del Paleolítico Superior a la Península: una continental, portadora de las industrias auriñacienses, que se asentaría en Francia y norte de España, y otra meridional, de filiación africana *(el africanismo).*

Sin embargo, los hallazgos de La Pileta y de la primera plaqueta de El Parpalló vendrían a atestiguar además la existencia en el Sur y el Levante de arte rupestre y mobiliar literalmente coincidente con el del Paleolítico francés y cantábrico. Con todo ello, cada vez resultaba más difícil justificar la existencia de dos tendencias artísticas paralelas en otras tantas regiones. Por el contrario, el incremento de la documentación vino a demostrar la variabilidad del arte de la vertiente oriental. Además del ya aceptado arte paleolítico "extracantábrico" había otras cosas: representaciones en perspectiva torcida en unos lugares, dinámicas escenas con fuerte presencia humana en otros, esquematizaciones de animales, personas y signos, etc. y las otras modalidades artísticas que se extendían por toda la Península (esquemático, megalítico).

El panorama de nuestro arte rupestre se diversificaba a medida que iba aumentando la información y los análisis regionales. Las pinturas esquemáticas, cuya extensión alcanza hoy la práctica totalidad de la Península Ibérica, con especial densidad en las sierras centrales y meridionales, quedaban claramente diferenciadas del arte geográfica y estilísticamente "levantino". Ya en su obra de 1933 Breuil estableció un esbozo cronológico que concluyó la "edad neo-eneolítica" de las mismas, cuyo punto de partida se situaría en el cambio desde las figuraciones a los "símbolos ideográficos o signos muy simples susceptibles de una aceptación más o menos rápida a caracteres pictográficos". Con excepción de la propuesta de E. Hernández Pacheco con motivo de la publicación de la cueva de La Araña (Bicorp, Valencia), el planteamiento global del tema hubo de esperar al capítulo corres-

pondiente de la *Historia de España de Menéndez Pidal,* a cargo de Martín Almagro Basch (1947). El giro que introdujo este autor con la segregación del arte levantino del mundo paleolítico, a cuyo estudio se sumaron en la siguiente década A. Beltrán y E. Ripoll Perelló, nos obliga a remitir esa parte del debate a otro apartado de este mismo capítulo.

Paralelamente, la creciente documentación sobre los grabados al aire libre de Galicia permitió su caracterización como hecho artístico independiente sintetizado en las obras de Sobrino Buhigas. A este último se debe la publicación de la primera gran síntesis sobre este peculiar fenómeno artístico en una obra publicada en latín bajo el título de *Corpus Petroglyphorum Gallaecie* (Sobrino Buhigas, 1935). Pese a ser un punto de referencia fundamental, tal vez fueron obvias limitaciones lingüísticas las que impidieron que lograse la difusión que merecía, de forma que la aportación de "impacto" hubo de esperar hasta la obra de E. Anati, aparecida en 1968. Pese a que sus conclusiones hayan sido fuertemente contestadas, a él se debe en gran medida la difusión internacional del tema. Entremedio, trabajos como los de Mac White (1951) pusieron sobre la mesa las posibles relaciones atlánticas de los petroglifos, y Ferro Couselo (1952) señaló la existencia de determinados iconos ubicados en la Edad Media como signos de término.

Con elementos comunes a todo el arte esquemático comenzaba a consolidarse la documentación de evidencias gráficas sobre estructuras megalíticas, aunque globalmente su puesta en valor ha tenido que esperar hasta el último tercio del siglo XX.

A mediados del siglo ya existía una percepción global de la complejidad del hecho artístico durante la Prehistoria peninsular. Tan sólo subsistía, y tal vez aún subsiste, una duda razonable sobre las figuraciones y signos de cronología histórica, en especial de algunos grabados al aire libre sobre soportes naturales o estructuras de origen humano.

Este capítulo ha pretendido desplegar una panorámica historiográfica, que llega más o menos hasta mediados de los años cuarenta, y que permite reconstruir el proceso de caracterización de los grandes grupos que configuran el mapa del arte prehistórico peninsular: en 1933 la pintura esquemática en la varias veces citada obra de Breuil, en 1935 en la de Sobrino Buhigas sobre los grabados gallegos al aire libre y, sobre todo, los sucesivos trabajos de M. Almagro Basch a partir de 1947 en los que se desarrolló la edad postpaleolítica del arte levantino.

Tras la etapa resumida y el paréntesis de la guerra civil y la larga posguerra, nos encontramos en condiciones de centrarnos en la construcción del estado actual a través de los cambios académicos, científicos, técnicos y sociológicos que lo han hecho posible.

# 3
# *Miradas desde el presente. Perfil actual de la cuestión*

Ya estamos en el siglo XXI y en condiciones de aportar un esquema cronológico y geográfico del arte peninsular. Este "estado de la cuestión" es el resultado de la confluencia a lo largo de los últimos treinta o cuarenta años de una serie de circunstancias que han cambiado sensiblemente el panorama investigador: la profesionalización de la investigación, el notable incremento de los descubrimientos y la incorporación de nuevas técnicas y planteamientos teóricos.

Durante la etapa que hemos llamado "pionera" y toda la primera mitad del siglo, en los estudios de Prehistoria y, por tanto, de arte prehistórico, predominaba un enfoque particularista, que orientaba a los profesionales hacia la obtención y acumulación convulsiva de datos, posponiendo su interpretación para mejores momentos.

Tras el vacío de la Guerra Civil y la larga posguerra, podemos situar en los últimos años sesenta tímidos inicios de recuperación y la importación de las tomas de posición innovadoras. Ni lo uno ni lo otro son ajenos a la recuperación científica de la Arqueología, ni ésta a la restauración general del país. A comienzos de los años setenta empieza la expansión universitaria española, lo que amplió sensiblemente la nómina docente e investigadora. Más o menos al mismo tiempo se puso en marcha un proceso de movilidad e intercambio de información a nivel internacional. Ambos hechos son los apoyos fundamentales del despegue científico que supuso la profesionalización de la Prehistoria y su segregación de la erudición (y especulación) histórica que hasta entonces había marcado las escuelas españolas.

Para el arte rupestre se importan y difunden ahora nuevos enfoques, tanto para su propio estudio y el de su contexto (relación con hábitats, formas de vida, economía, territorio) como para su interpretación (Max Raphael, Annette Laming-Emperaire, André Leroi-Gourhan). Al mismo tiempo, y sobre todo

en los años sesenta, se comienza a poner en evidencia la variedad peninsular del problema con trabajos como los de M. Almagro Basch, A. Beltrán y E. Ripoll Perelló, antes citados.

El constante incremento de información producido por los nuevos descubrimientos ha permitido conocer la variabilidad geográfica y cronológica de la Prehistoria y del arte prehistórico, que años antes sólo podría entenderse como "provincias artísticas" correspondientes a una misma época. Por el contrario, el mapa de España y Portugal muestra la superposición y yuxtaposición de áreas con peculiares manifestaciones de gran diversidad técnica, estilística e iconográfica, que realmente se corresponden a diferentes o sucesivas poblaciones y modos de vida. Las evidencias parietales comienzan a entenderse como una parte de la vida cotidiana.

Términos como Cultura (con mayúsculas) y "una" o "cada" cultura (ahora con minúsculas) son algunos de los más discutidos y menos consensuados de las Ciencias Sociales. Sin otra posibilidad que remitir a los numerosos expertos en Antropología Social que han profundizado con mayor o menor fortuna en este concepto, vamos a circunscribirnos a una de sus acepciones especialmente utilizada en el lenguaje de la Prehistoria, como "formas o modos de vida" o conjunto de "modelos de comportamiento" que configuran "la" cultura de determinada población. No sin recordar que todos esos modelos se encuentran estrechamente interrelacionados, configurando un equilibrio fácilmente comparable con el existente en los ecosistemas, conviene subrayar la especial importancia que en las comunidades prehistóricas y preindustriales tienen las estrategias económicas y el contexto natural como motores y condicionantes del resto de sus formas de vida.

En resumen, sea cual sea el significado del arte prehistórico, éste no puede ser tenido en cuenta fuera del resto de la información cultural y contextual en que se integra. Pinturas, grabados y esculturas muebles o rupestres son manifestaciones que forman parte de determinados modelos de comportamiento aprendido, es decir, de comportamiento cultural.

### 3.1. Arte prehistórico y Prehistoria en la Península Ibérica. Una mirada desde el presente

El marco que se pretende abordar en esta obra, que forma parte de la serie sobre Arqueología Prehistórica en la Península Ibérica es, obviamente, el de la Prehistoria como época. Desde un punto de vista teórico, la indica-

ción de su comienzo no parece plantear ningún problema, ya que coincidiría con la aparición de nuestra especie. No nos corresponde a nosotros tratar la primera presencia humana en la Península desde un punto de vista paleoantropológico y, además, las evidencias gráficas muebles o parietales no aparecen hasta los comienzos del Paleolítico Superior. Por supuesto, dando por sentado que siempre hablamos de lo que se ha conservado, valorado y catalogado como "arte".

Hay algunos huesos con marcas en el Paleolítico Medio a los que considerar "arte mobiliar" tal vez resulte excesivo. Además, es de suponer que antes –y simultáneamente– al desarrollo del arte mueble y parietal se fabricasen y decorasen otras cosas en materiales perecederos. Por ejemplo, esculturas o pinturas sobre madera o piel que tendrían igual derecho a ser consideradas obras de arte, pero que han desaparecido como consecuencia de procesos naturales. Así que en adelante, cada vez que hablemos de arte prehistórico habrá que tener en mente el carácter diferencial de la conservación, e invitamos al público lector a sobreentender que se trata de las representaciones artísticas que han llegado hasta nosotros y que, a su vez, serían una parte de la producción de la época.

Seguramente el final de esta obra debería situarse en el final de la Prehistoria, esto es, en la aparición de las fuentes escritas que permiten un estudio "histórico" no incompatible con el uso de la Arqueología. Es decir, que en el caso de la Península Ibérica tendría como término *ante quem* la llegada de los romanos. Sin embargo, razones de índole práctica aconsejan excluir de esta síntesis por lo menos la totalidad del primer milenio a. C. Al tomar esta decisión hemos tenido en cuenta la heterogeneidad de las culturas a lo largo de esos mil años y el diferente desarrollo de las manifestaciones artísticas en cada una de ellas. El tratamiento elemental de la escultura ibérica o de la orfebrería de la Edad del Hierro, además de exigir en sí mismo un volumen al menos igual que éste, detonaría en exceso del resto de los contenidos de la obra. Por expresarlo en términos coloquiales, la distancia entre las pinturas esquemáticas, por ejemplo de Hoyo de Pela, y la Dama de Elche o el tesoro de Arrabalde, es demasiado grande (y no hablamos del componente estético) para que puedan integrarse en un mismo programa.

Otro extremo a señalar es la atención preferente a las manifestaciones rupestres o parietales, en especial en los episodios más recientes de la época estudiada. Como es fácil suponer, el bagaje mobiliar se incrementa y diversifica a partir del Neolítico y su análisis con un mínimo de detalle, además de exigir un espacio varias veces superior al que disponemos, podría implicar interfe-

rencias de índole práctica con otros volúmenes dedicados a la Arqueología Prehistórica en que la "cultura material" en términos de artefactos (que incluyen los objetos mobiliares) tiene un peso importante.

De todas formas, hay que reconocer que el marco cronológico que nos hemos propuesto tampoco tiene una caracterización demasiado elocuente. Ya que se ha señalado la integración del arte en el resto del comportamiento cultural y la importancia que en éste tienen las estrategias económicas, es preciso establecer unas pautas de referencia que posteriormente puedan ser analizadas en detalle. En este sentido, podemos diferenciar tres horizontes (en su acepción de "corte" o franja temporal que aplicamos al tiempo de la Prehistoria):

— Arte de los grupos no productores (depredadores, cazadores-recolectores, etc.).
— Arte de los productores primarios que conocen la domesticación y cría de cabras y ovejas y practican la horticultura.
— Arte de las primeras sociedades complejas.

En cada una de las regiones y en cada una de estas franjas temporales intervienen estímulos de relación y aislamiento diferentes: los condicionamientos medioambientales, contactos con otros grupos e importancia o puesta en valor de determinados recursos naturales y materias primas. En este libro se tratará fundamentalmente el arte de los grupos de cazadores y de productores primarios. Sólo tangencialmente se hará referencia a la obra de las sociedades complejas, pese a la evidente dificultad de delimitar temporalmente algunas evidencias artísticas. De hecho, varios motivos pictóricos del arte esquemático/megalítico aparecen sobre sepulcros de falsa cúpula del poblado calcolítico de Los Millares, cuya estructura representa claramente su grado de jerarquización y estratificación social.

### 3.2. Del vacío a la recuperación

El "estado actual" de la cuestión es fundamentalmente el resultado de un proceso de estudio y documentación del arte rupestre peninsular en el que cabe diferenciar las siguientes etapas: *a)* a partir de los años cuarenta, inicio de trabajos a nivel individual orientados a la documentación, reinterpretación y revisión cronológica, en especial del arte de la parte oriental de

la Península; *b)* aparición y consolidación de *escuelas* de investigadores en torno a los profesionales que fueron a su vez pioneros de la enseñanza universitaria de la Prehistoria durante la posguerra, como Martín Almagro Basch, Antonio Beltrán Martínez y Francisco Jordá Cerdá en una primera generación; *c)* recuperación del intercambio de información y prehistoriadores a nivel internacional, favorecido por la organización de *simposia* y reuniones de expertos; *d)* ampliación de la plantilla de profesionales, consecuencia sobre todo de la expansión universitaria surgida del III Plan de Desarrollo; *e)* incremento de la información disponible, proveniente tanto de hallazgos casuales como de prospecciones y exploraciones espeleológicas; *f)* descubrimiento o incorporación a esta faceta investigadora de nuevas técnicas de documentación y datación.

La escasez y la pobreza en las investigaciones arqueológicas desde el final de la guerra civil hasta la década de los sesenta no deja de ser un reflejo de la precariedad económica e intelectual de la posguerra española. La mayoría de la ya reducida nómina de profesionales vinculados a la Universidad o a los museos se vio abocada a la marginación o al exilio (Hugo Obermaier, Pedro Bosch Gimpera, Francisco Benítez Mellado, José Miguel de Barandiarán). Se había producido el desmantelamiento de instituciones como la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (y, por supuesto, de la CIPP), que difícilmente podrían ser subsanadas por la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pese a su sólida cimentación intelectual: "Restaurar los ideales de la Hispanidad, frente a la pobreza y paralización pasadas [de acuerdo con] las ideas que han inspirado nuestro glorioso Movimiento".

Los años cincuenta traen tímidas y selectivas aportaciones a la apertura exterior, como el Congreso de la Unión Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas (USPP) que se celebró en Madrid en 1954, al que se debe en buena medida el inicio de la reinserción de la Prehistoria española en la comunidad científica internacional (VV.AA., 1954; Moure Romanillo, 1994).

En la década de los sesenta el estudio del arte prehistórico fue consolidando su actividad gracias al trabajo de profesionales como Antonio Beltrán Martínez, Francisco Jordá Cerdá, Eduardo Ripoll Perelló y Pilar Acosta. Sumados a Martín Almagro Basch, serían fundadores de otras tantas escuelas de investigación cuya labor ha continuado en las siguientes décadas. En aquellos años la visión del hecho artístico peninsular era aparentemente simple: por un lado el arte paleolítico, del que Almagro ya había segregado lo levantino y, por otro, el arte pospaleolítico (pinturas levantinas, pinturas esquemáticas,

pinturas y grabados en megalitos, insculturas o petroglifos gallegos y "otros" grabados en cuevas o al aire libre). Mientras que el estudio del primero de esos bloques seguía las directrices del resto del arte paleolítico occidental (interpretación, cronología, conservación), las discusiones sobre el grafismo pospaleolítico se orientaron en mayor medida hacia problemas de filiación y cronología: el arte levantino autóctono frente a la afluencia de ideas mediterráneas, convergentes ambos en las pinturas esquemáticas. Otros hechos permanecían al margen, aunque P. Acosta ya insistía en la coincidencia entre técnicas e iconografía del arte megalítico y del arte esquemático.

La participación de temas y autores españoles en el simposio de Burg Wartenstein *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara* (Pericot y Ripoll Perelló, 1964), la celebración en Barcelona del Simposio internacional de arte rupestre (Ripoll Perelló, 1968) y, en la capital de Cantabria, del Santander Symposium (Almagro Basch y García Guinea, 1972), permitieron enfocar y debatir los problemas en un marco geográfico más amplio y la puesta en contacto de los colegas extranjeros con fenómenos específicos de la Prehistoria Peninsular, como los petroglifos galaico-portugueses o los abrigos pintados del Levante y el interior. En el último de esos eventos se pusieron sobre la mesa temas hasta entonces escasamente considerados, como la conservación del arte rupestre o su relación con el contexto arqueológico próximo.

Los últimos años sesenta y la siguiente década supusieron la difusión de los estudios de Prehistoria y, consecuentemente, de arte prehistórico. La expansión de la enseñanza superior en el marco del tercer Plan de Desarrollo comportó la aparición de nuevas universidades. Quizá porque su falta de experimentalidad les convertía en titulaciones de reducido coste –que, sin embargo, bastaban entonces para satisfacer las demandas de las fuerzas vivas locales–, en ellas raras veces faltaba una Facultad de Filosofía y Letras con una Sección de Historia. La plantilla orgánica creada a finales de los años setenta vino a garantizar que en cada una hubiera al menos una cátedra de Prehistoria, lo que, unido a la reconversión en funcionarios de un gran número de profesores no estables, produjo un considerable incremento de recursos humanos dedicados a la docencia y a la investigación (Ruiz Zapatero, 1993; Moure Romanillo, 1994).

Salvo las grandes instituciones –por otra parte tampoco demasiado bien dotadas–, los museos españoles con contenidos arqueológicos siguieron siendo fundamentalmente los museos provinciales, bajo esquemas heredados de las Comisiones de Monumentos del siglo XIX. En el mejor de los casos contaban con un único facultativo, que teóricamente debía compaginar la gestión

museística y administrativa con la investigación. Eran, y la mayor parte siguen siendo, museos no especializados, a pesar de lo cual hubo desde ellos importantes aportaciones al descubrimiento, estudio y puesta en valor del arte rupestre (por ejemplo, desde el Museo Arqueológico de Barcelona, el Museo y el Servicio de Investigaciones Prehistóricas de Valencia y el Museo de Prehistoria de Santander, entre otros).

En el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Instituto Español de Prehistoria, creado en 1958, consiguió poner en marcha dos de las publicaciones más prestigiosas de la época: las monografías de la *Bibliotheca Praehistorica Hispana* y la revista *Trabajos de Prehistoria* y construir la que hoy, asociada a la del Museo Arqueológico Nacional, es la principal biblioteca especializada del país. Aunque desarrolló escasa actividad propia, entre otras cosas por su reducidísima plantilla, su conexión fáctica con la Comisaría Nacional de Excavaciones Arqueológicas permitió la creación de un excelente archivo fotográfico de arte levantino, que actualmente ha sido informatizado y convertido en un banco de imágenes digitalizadas que constituye un referente fundamental para la investigación y la conservación.

### 3.3. Perspectivas y actuaciones presentes

El análisis del día a día de la investigación actual exige la revisión de al menos tres capítulos de la corta historia "reciente" de los estudios de arte rupestre: la procedencia de los hallazgos, su tratamiento con las nuevas técnicas de registro y la incorporación de los procedimientos de datación directa. Una de las asignaturas pendientes, además de continuar la revisión de los descubrimientos "históricos" mediante las técnicas de trabajo descritas, consiste en la conclusión, coordinación y actualización constante de los inventarios de *sitios* decorados.

#### *3.3.1. Procedencia, cantidad y calidad de la información*

En los años cincuenta se habían producido muchos hallazgos espectaculares. Unos siguieron siendo resultado de iniciativas individuales, como los realizados en el Pico de Castillo de Puente Viesgo (Cantabria) por el ingeniero de la entonces Diputación Provincial de Santander, Alfredo García Lorenzo, que permitieron conocer las cuevas decoradas de Las Monedas y Las Chimeneas.

Continuaron entre tanto a ritmo lento los hallazgos casuales y la preparación de algunos trabajos de síntesis, estos últimos circunscritos a los mermados circuitos académicos y a los museos. Sin embargo, durante los últimos treinta años el catálogo de yacimientos con arte parietal se ha visto incrementado de forma sensible; pero, a diferencia de lo que sucedía a principios de siglo, en que nos encontrábamos en un campo inexplorado, ahora no puede atribuirse exclusivamente a labores de búsqueda. En el aumento de la información disponible posiblemente ha jugado un papel más importante la actividad deportiva y el azar que la prospección sistemática.

En los años cincuenta y sesenta la exploración espeleológica deportiva era una actividad minoritaria e incipiente, circunscrita en la práctica a la Organización Juvenil Española (OJE). A ella, y concretamente al campamento en que anualmente celebraban sus cursos, se debe el descubrimiento de las pinturas de la cueva de La Cullalvera (Ramales de la Victoria, Cantabria). En 1962 fue fundado el Seminario de Prehistoria y Arqueología Sautuola, ubicado en el Museo de Prehistoria de Santander. A su Sección de Espeleología (SESS) hay que agradecer importantes hallazgos tanto en su provincia como en la región levantina (abrigos de Nerpio, Albacete) y en el Sahara Occidental, entonces provincia española.

A la posterior difusión de la Espeleología y de las actividades al aire libre, unidas al mayor nivel de información y concienciación social, se debe la mayor parte de los descubrimientos *ex novo*.

Desde finales de los años sesenta y, sobre todo, en la década de los setenta, la búsqueda planificada se ha incrementado sensiblemente, como demuestra no sólo el aumento general del número de *sitios* decorados, sino también el descubrimiento de nuevos tipos de evidencias parietales (grabados al aire libre paleolíticos y pospaleolíticos en la meseta central) y de su localización en zonas en que hasta ahora eran desconocidas. En realidad se trata de un fenómeno similar a lo que acontece con otros tipos de testimonios del pasado: cuando la investigación es selectiva, sólo se encuentra lo que se busca. La existencia de megalitismo en el norte o en la cuenca sedimentaria de Castilla y León, de Paleolítico Superior en la Meseta o de Neolítico Antiguo en el Valle del Ebro son algunos de los muchos ejemplos significativos.

Hoy puede afirmarse, sin caer en la exageración, que prácticamente todas las cavidades accesibles han sido exploradas o, al menos, visitadas. Por eso, los nuevos descubrimientos en este campo proceden de dos tipos de situaciones: localización de figuras en cuevas ya conocidas (grabados muy finos o pinturas degradadas de manera natural) o apertura de nuevos accesos en sistemas cársticos cerrados.

Lo primero es muchísimo más frecuente de lo que parece, puesto que incluso yacimientos conocidos desde hace más de un siglo no han sido objeto de revisión desde su descubrimiento y se encuentran pendientes de un estudio integral. La localización de figuras poco visibles, sobre todo de grabados, requiere cierta experiencia, y en muchos casos su interpretación es larga y laboriosa. No es por ello difícil comprender que pinturas bastante evidentes hayan pasado desapercibidas. Resulta en este sentido sorprendentemente paradigmático el caso de Rouffignac (Dordoña) –"la caverna de los 100 mamuts"–, visitada desde hace siglos y en la que lo inesperado del hallazgo de sus famosas pinturas y grabados desplegó una amplia polémica sobre su autenticidad. Aquella "guerra de los mamuts", como fue bautizada por la prensa, se relata de manera sintética en el ameno librito *Ser arqueólogo* de Antonio Beltrán (1988). En España por ahora no se han producido situaciones tan espectaculares, pero cavidades como El Pendo, El Linar, Sovilla, Arco, etc. eran conocidas, utilizadas y exploradas por lugareños e investigadores aunque sus evidencias parietales no hayan sido vistas hasta hace pocos años.

No menos raro puede parecer el goteo de descubrimientos de nuevas figuras en cavidades conocidas, estudiadas, publicadas e incluso abiertas al público, como las ya mencionadas cuevas cántabras de Altamira, El Castillo y La Pasiega. Sin embargo la cosa no es tan sorprendente dentro de los círculos profesionales. Estas cuevas fueron examinadas a principios de siglo con los procedimientos y medios existentes en la época: ya se ha dicho que las copias del gran panel de Altamira fueron efectuadas por H. Breuil a mano alzada utilizando carboncillos de fabricación casera e iluminándose con velas. Recursos de documentación e iluminación similares fueron empleados en La Pasiega, donde los trabajos que actualmente realizan Rodrigo de Balbín y César González Sainz han permitido registrar varios centenares de figuras inéditas y reinterpretar correctamente otras muchas (Balbín Behrmann y González Sainz, 1993).

Por decirlo de una forma coloquial, hay mucho que descubrir incluso en cuevas ya descubiertas. El caso más espectacular de los últimos años es el de la ya mencionada cueva de El Pendo (Camargo, Cantabria). Se trata de una caverna de grandes dimensiones y, por tanto, conocida desde tiempo inmemorial por los habitantes de la zona, que tradicionalmente extraían de su vestíbulo la tierra cargada de restos orgánicos de sus niveles arqueológicos (el *salitre* en el lenguaje popular) para abonar sus fincas. Fue reconocida como yacimiento prehistórico por Marcelino Sanz de Sautuola entre 1878 y 1880, es decir, en los años del descubrimiento de las pinturas de Altamira. A lo largo del siglo XX han intervenido en la misma profesionales como H. Alcalde del Río, H.

Obermaier, J. Carballo, B. Larín y la American School of Prehistoric Research. En los años cincuenta fue sede de un curso internacional de arqueología (en realidad varias campañas de excavación presentadas como tal) en el que participaron, entre otros, A. y Arl. Leroi-Gourhan. Durante más de ciento veinte años las evidencias parietales detectadas se limitaban a dos mediocres representaciones grabadas de otros tantos pingüinos. Sin embargo, durante la campaña realizada en 1997 en el marco del proyecto de investigación que dirige R. Montes Barquín fue localizado un numeroso grupo de pinturas rojas sobre un panel de la sala de entrada (Figura 3.1). A primera vista no deja de ser sorprendente que un conjunto de estas dimensiones haya pasado inadvertido en un lugar por el que decenas de prehistoriadores hemos pasado decenas de veces. No lo es tanto si consideramos las circunstancias del lugar y el estado de conservación de la pared. Las pinturas aparecían literalmente cubiertas de material orgánico que en algunos puntos ya había permitido la fijación de formaciones vegetales. Tras las labores de limpieza efectuadas el panel resulta perfectamente visible desde la boca de la cueva.

Figura 3.1. Pinturas rojas de la cueva de El Pendo, foto de A. Moure Romanillo.

En ocasiones el desconocimiento puede deberse a que estemos ante un tipo de evidencia poco o nada conocido; los profundos grabados de los abrigos de

La Viña o La Lluera en el valle del Nalón (Asturias), o de los afloramientos rocosos de Siega Verde (Salamanca) y Foz Côa (Portugal) resultan bastante visibles. En este caso tal vez no fueron vistos porque apenas se conocían paneles exteriores, y es bien sabido que sólo se encuentra lo que se busca y que cuando no se sabe lo que se busca no se sabe lo que se encuentra (si se encuentra). En hallazgos posteriores de este tipo, sea en yacimientos al aire libre o en abrigos, ya han intervenido en mayor grado los trabajos de prospección sistemática y la labor de informantes de la zona.

### *3.3.2. Los hallazgos de última generación*

El grueso de los grandes descubrimientos (léase más evidentes, vistosos o espectaculares) de los últimos años se ha producido en sistemas cársticos que han permanecido cerrados desde finales del Pleistoceno. Determinados accidentes, por ejemplo desprendimientos que han taponado los accesos horizontales (por lo general las mismas entradas en que se ubicaban las áreas de estancia), han permitido a veces una conservación excepcionalmente buena tanto del arte rupestre como de su contexto y de las condiciones naturales del medio subterráneo. En el caso cantábrico hay testimonios de cierta actividad sísmica en algún momento del Tardiglaciar, en lo que puede residir la explicación del taponamiento de lugares como Altamira, Tito Bustillo, La Lloseta, La Garma, Covaciella, etc.

La entrada en estas "nuevas" cuevas se debe a la localización de accesos desconocidos o impracticables, o a la apertura física de vías artificiales como consecuencia de voladuras, canteras u otras actuaciones industriales. Entre las primeras cabe destacar Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias), donde las pinturas no fueron vistas hasta 1968, tras el descenso de una sima de más de un centenar de metros. Durante los años setenta se han producido varios descubrimientos importantes en esos sistemas cársticos cerrados. Quizá el que comporta circunstancias más espectaculares sea el de la Grotte Cosquer, en la costa próxima a Marsella, cuya boca permanece sumergida 35 metros bajo el nivel del Mediterráneo como resultado de la última elevación del nivel marino. En este caso se pudo acceder a la parte superior de las galerías, que contienen numerosas pinturas, grabados y otras evidencias paleolíticas, tras una compleja operación de buceo.

Éstos no son los únicos lugares a cuya boca "se entra desde el interior", valga la paradoja. Otro de los descubrimientos recientes del Paleolítico cantábri-

co es la cueva de la Fuente del Salín, situada en Muñorrodero (Val de San Vicente, Cantabria). A la sala de entrada, donde se sitúa el yacimiento arqueológico y las pinturas, se llega desde una galería inferior que a veces permanece sifonada durante años, de forma que los tramos superiores sólo son accesibles –con cierta precaución– después de prolongados periodos de sequía (Figura 3.2).

Figura 3.2. Vista desde el interior de la boca taponada de la cueva de la Fuente del Salín (Muñorrodero, Cantabria), foto de A. Moure Romanillo.

El complejo descubierto en La Garma (Ribamontán al Monte, Cantabria) se produjo durante las excavaciones sistemáticas de un grupo de la Universidad de Cantabria en el yacimiento calcolítico situado en la pequeña boca conocida como Garma A. Los propios trabajos arqueológicos ampliaron el acceso y permitieron penetrar y descender a través de varias galerías y dos simas hasta otra galería inferior, en la que se conservan excepcionalmente numerosas figuras pintadas y grabadas, restos de progresión y de actividad humana (carbones, antorchas, fauna consumida) y un gran yacimiento de ocupación parcialmente cubierto por el desprendimiento que tapona la entrada original (Arias Cabal, *et al.,* 1997 y 1998) (Figura 3.3).

La segunda causa inmediata de los nuevos descubrimientos suele estar en la apertura artificial de accesos. En Covaciella (Carreña-Cabrales, Asturias) las

obras de ensanche de una carretera "cortaron" el techo de la galería. La rápida intervención de la Administración regional y de la Universidad de Oviedo permitió actuar de forma inmediata en su protección (Fortea Pérez, 1997).

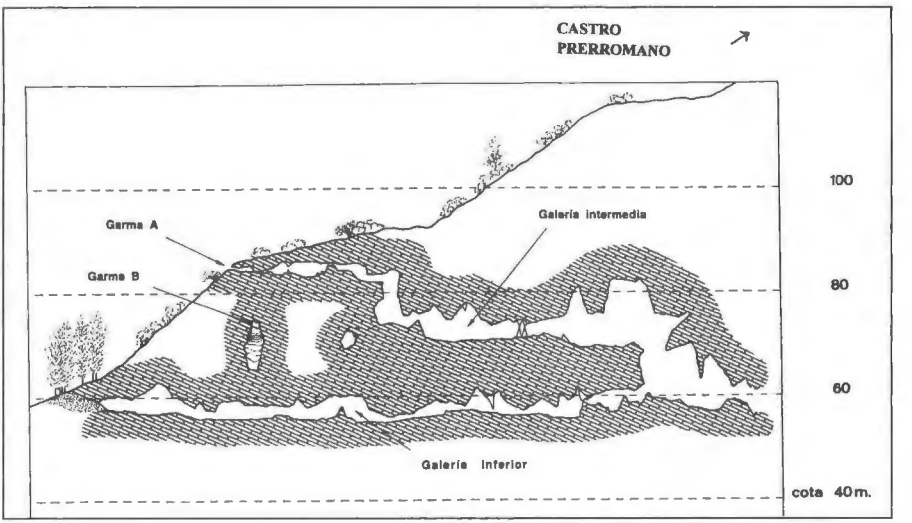


Figura 3.3. Sección que representa la estructura actual del sistema cárstico de La Garma (Omoño, Cantabria), según Arias Cabal et al., (1997 y 1998).

Por su carácter innovador dentro del arte rupestre peninsular e incluso occidental, es obligado mencionar el descubrimiento, en circunstancias diversas, de los primeros conjuntos de grabados al aire libre. En el tiempo el primero fue el de Domingo García (Segovia), cuando un equipo de aficionados localizó la primera figura de estilo paleolítico en 1970, aunque el grupo no fuera puesto en valor hasta comienzos los años ochenta. En esta misma década a él se sumó el hallazgo de tres caballos grabados en Mazouco (Freixo de Espada a Cinta, Portugal) y, ya en 1988, el primer gran conjunto (varios centenares de figuras) en el curso medio del río Águeda (Salamanca). Este último fue localizado en el curso de las prospecciones sistemáticas que realizaba el Museo de Salamanca con destino al inventario arqueológico de la provincia (Balbín Behrmann, Alcolea González y Santonja Gómez, 1994). Pocos kilómetros al otro lado de la frontera portuguesa se encuentra el no menos excep-

cional conjunto de Vila Nova Foz Côa, a cuya importancia científica se unen dos hecho no desdeñables: haber logrado movilizar a la comunidad científica para evitar que fuera sumergido (y, se diga lo que se diga, destruido) por un pantano y haberse convertido en el primer gran parque arqueológico de arte rupestre del país vecino (Oliveira Jorge, 1995) (Figura 3.4).

Figura 3.4. Zona de grabados al aire libre de Foz Côa (Alto Douro, Portugal), convertida en parque arqueológico, foto de C. González Sainz.

### 3.3.3. *Teoría y método hoy*

Ya se ha apuntado que muchos de los grandes santuarios descubiertos a principios del siglo XX (incluso a finales del XIX, como Altamira) fueron estudiados por profesionales o diletantes al poco tiempo de ser localizados. Unos y otros emplearon en la medida de sus posibilidades las técnicas y los planteamientos teóricos disponibles en su época, por lo que tanto sus datos como la interpretación de sus resultados deben ser revisados a la luz de los medios actuales. No sólo es de esperar, sino también de desear, que lo antes posible suceda lo mismo con los trabajos que nosotros llevamos a cabo.

El estudio de cuevas y abrigos decorados se plantea (o debe plantearse) en la actualidad en el marco de proyectos integrales de investigación que impli-

can la totalidad de las actividades de origen humano realizadas en las respectivas áreas de estancia, decoración y tránsito. La renovación del trabajo de campo forma parte de la reforma de todos los procedimientos y técnicas que intervienen en el registro arqueológico y, como se verá más adelante, del control de conservación del arte rupestre y del medio natural en el que se ha preservado. En lo que respecta a las representaciones parietales los progresos más espectaculares se han producido en las técnicas de reproducción (como elemento de documentación y reconstrucción) y de datación, mientras que las aportaciones teóricas han sido escasas.

*A) Los procedimientos de trabajo. El registro del arte*

La documentación del arte rupestre y de su contexto debe plantearse de forma similar a una excavación arqueológica: prioridad de la conservación sobre la propia investigación, registro cuidadoso del estado actual de las evidencias y restitución de su situación original. En Arqueología no hay actuaciones "no destructivas", y el estudio del arte rupestre no es una excepción, ya que los trabajos de investigación implican en mayor o menor grado un riesgo para las representaciones parietales, para su contexto o para las condiciones naturales que han permitido que llegasen hasta nosotros. Sin extendernos en requisitos, conviene recordar que, tanto desde un punto de vista científico como administrativo, estas intervenciones deben ser entendidas como actuaciones arqueológicas en los términos previstos en la Ley 16/86 del Patrimonio Histórico Español. Como tales, su ejecución debe ser autorizada por la Administración competente de acuerdo con los mismos criterios de conveniencia, profesionalidad e interés científico que una excavación o una prospección (Moure Romanillo, 1993: 176-178).

De hecho, la propia presencia física de los investigadores y del imprescindible equipamiento material (iluminación, etc.) representa en mayor o menor grado una alteración del microclima subterráneo. De ahí que, en función de la cavidad o del área de trabajo, resulte necesaria la adopción de todo tipo de precauciones y el seguimiento constante de las condiciones naturales.

La documentación gráfica se rige por el principio general de "prohibido tocar", de forma que el procedimiento empleado para la obtención de copias no afecte ni directa ni indirectamente a la integridad de la figura y de la pared. Por eso, y en algunos casos por el grado de distorsión que introducen, en la

actualidad se han desechado los calcos directos como forma de reproducción, que sólo resulta admisible sobre determinados tipos de soporte.

Los avances de la fotografía permiten obtener magníficas ilustraciones desde perspectivas correctas o corregidas del estado actual de figuras y paredes. No obstante, hoy se puede ir más allá, buscando la *restitución* de su aspecto original mediante el empleo de técnicas especializadas de iluminación, selección de colores y tratamiento informático de las imágenes. Mientras que los sistemas convencionales muestran el *presente* de las representaciones con fines documentales, los nuevos procedimientos constituyen además herramientas al servicio de la investigación para conocer su forma de ejecución desde un principio (Aujoulat, 1978). Algunos programas comerciales permiten observar o interpretar algunas técnicas pictóricas, manchas de color, figuras o restos de figuras no visibles. Lo que a simple vista parece una línea continua o una tinta plana puede ser el resultado de la difusión de series de trazos cortos o puntuaciones.

Hoy sabemos que el arte parietal no es (al menos no es siempre) una yuxtaposición aleatoria de imágenes, sino que puede responder a determinados modelos de distribución y asociación en que confluyen condicionantes naturales con esquemas conceptuales y funcionales existentes en la mente de los artistas. En consecuencia resulta imprescindible situar cada una de las evidencias en su propia organización espacial (relación horizontal, vertical, contacto con otras, con accidentes naturales o con el resto de las actividades humanas llevadas a cabo en la misma unidad). En yacimientos con un elevado número de representaciones, en los que a veces coinciden topográficamente figuras de distintas épocas, el volumen de información alcanza proporciones espectaculares, y sólo su tratamiento mediante una base de datos permite reconstruir con cierta agilidad todas las posibilidades de distribución, superposiciones, etc.

El soporte material de esta información tiene que ser una topografía detallada que diferencie la estructura actual de la existente en la época de utilización prehistórica (Figura 3.5). Nuevamente la informática ayuda a simplificar el trabajo de campo y obtener resultados mucho más precisos mediante programas de uso relativamente sencillo. Las aplicaciones más modernas parten de una red de vértices exteriores situados mediante un equipo GPS (Sistema de Posicionamiento Global) apoyado en una constelación de satélites. En el interior se toman puntos que permiten definir planta y perfiles con gran precisión y la ventaja añadida de poder ampliar con facilidad las zonas de mayor interés. Estos procedimientos presentan además numerosas aplicaciones prácticas a su utilización con fines didácticos: animación, recorridos por una restitución tridimensional del interior, etc.

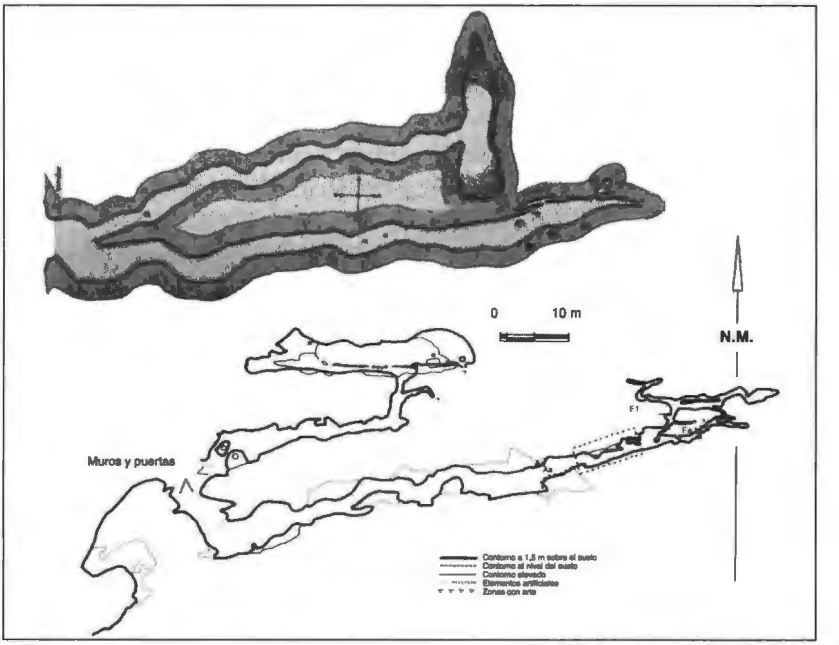


Figura 3.5. Comparación entre dos planos de la cueva de Covalanas (Ramales de la Victoria, Cantabria), según las topografías de Alcalde del Río, Breuil y Sierra (1911: 15) y Moure Romanillo, González Sainz y González Morales (1991: 18)

*B) Los avances en la datación*

El estudio del arte rupestre como un elemento más del comportamiento cultural de sus autores, lo que antes hemos dado en llamar "estudio integral", permite poner en relación las representaciones con el resto de las evidencias de actividad humana existentes en la cueva o abrigo, y de ahí establecer referentes de cronología relativa. En este campo nos hemos limitado a profundizar en los métodos tradicionales, que se limitaban a correlacionar la decoración con uno o varios de los episodios de empleo de las áreas de estancia: superposición de estratos a los paneles, paralelismos con el arte mueble, restos tecnológicos, etc. A diferencia de lo que sucede en cuevas decoradas de los Pirineos centrales (Niaux, Fontanet, Les Eglisses, Massat), en el ámbito cantábrico nada parece apuntar a que aquéllas no hayan sido decoradas y habitadas simultáneamente. Es decir, que los artistas paleolíticos eran los mismos hombres y mujeres que vivían en sus entra-

das. La excavación realizada en sus áreas de estancia y, sobre todo, de decoración, aportan numerosos restos tecnológicos y objetos mobiliares que atestiguan su contemporaneidad. En el marco del enfoque integral con que debe abordarse el estudio de las evidencias parietales (es decir, un aspecto más de la vida cotidiana) la atribución a una o varias fases de utilización del yacimiento como refugio puede hacerse extensiva con otras tantas de la ejecución de sus pinturas o grabados (Moure Romanillo y González Morales, 1988 y 1989).

Los avances más espectaculares se han producido en la datación absoluta directa de determinados pigmentos utilizados en las pinturas rupestres. Se trata de un procedimiento avanzado del carbono 14, en el que las muestras son tratadas por Espectrometría de Acelerador de Masas (carbono 14 *por acelerador* o, simplemente, AMS) y cuya explicación accesible puede consultarse en *Teoría y método de la Arqueología* de Víctor M. Fernández Martínez (1989).

Su principal ventaja consiste en que cada análisis requiere una reducidísima cantidad de carbono (en torno a un miligramo), lo que obvia el carácter destructivo del sistema tradicional. Téngase en cuenta que éste último precisa al menos dos gramos de carbono puro, lo que trasladado a los materiales que normalmente se analizan supone cantidades importantes. Por ejemplo, para obtener esos dos gramos hay que tratar (y destruir) 40 gramos de hueso, lo que hace inviable su utilización sobre piezas irreemplazables. Por el contrario, el AMS ha permitido obtener fechas de valiosos objetos de arte mueble paleolítico, como los bastones de mando de El Castillo y Cualventi y uno de los omóplatos de Altamira (Barandiarán Maestu, 1988).

En arte rupestre los resultados han sido espectaculares, aunque en ocasiones no exentos de polémica, bien por la existencia de contradicciones internas (lo que tampoco es infrecuente con el C 14 convencional) bien porque se alejen de la antigüedad tradicionalmente atribuida a sus correspondientes técnicas o estilos. Así han podido ser datadas varias figuras de las cuevas recientemente descubiertas de Cosquer (costa de las proximidades de Marsella), Chauvet (valle de L'Ardèche), Niaux y Le Portel (L'Ariège), Pech-Merle (Quercy), Cougnac (Lot), Covaciella (Carreña-Cabrales, Asturias) y de las ya históricamente conocidas de Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas, estas últimas en Cantabria (Moure Romanillo, González Sainz, Bernaldo de Quirós y Cabrera Valdés, 1996) (Figura 3.6).

Como es fácil suponer, el C 14 por acelerador no es la panacea de todos los problemas cronológicos ni de la Prehistoria ni del arte prehistórico. En primer lugar, las dataciones AMS sólo son practicables sobre pinturas reali-

zadas con carbón, material que no es precisamente el más frecuente en las figuras parietales, en que predominan los colorantes rojos obtenidos de minerales del hierro y los negros de manganeso. En segundo lugar, aunque sea a tan pequeña escala, el método no deja de ser "algo" destructivo; por eso la recogida de muestras debe ser efectuada por expertos y con todo tipo de cautelas. Al menos en las intervenciones en que nuestro grupo ha participado, siempre se ha procurado buscar microrresiduos de pintura en el interior de grietas o, en el caso de que esa intervención plantease el más mínimo riesgo para su integridad, se ha renunciado a la toma de la muestra a la espera del avance de este procedimiento o del descubrimiento, que sin duda nos depara el futuro, de otros aún menos agresivos.

Figura 3.6. Toma de muestras para dataciones AMS en la cueva de Santimamiñe (Basondo-Cortézubi, Vizcaya), foto de A. Moure Romanillo.

Para terminar con la exposición de los límites actuales de esta línea de investigación, hay que mencionar que el análisis radiocarbónico es un sistema de datación de base estadística, por lo que al reducirse el tamaño de la muestra se incrementan las posibilidades de contaminación. Pese al aspecto en apariencia inerte de las cuevas, la circulación de agua a través y por encima de las paredes puede incorporar a una figura partículas de carbón proce-

dentes del exterior o de otra pintura de cronología distinta. Este riesgo se acrecienta en los grandes paneles con superposiciones diacrónicas, como la "sala de los bisontes" de Altamira. Allí se ha analizado tanto el carbono de la muestra como la fracción húmica y los resultados –aunque en líneas generales dentro de los márgenes de la edad estimada a través de la información arqueológica tradicional– platean algunas dudas sobre contaminaciones provenientes de la misma pared. Igual que en numerosas experiencias con C 14 convencional, otras veces los resultados simplemente no son consecuentes, como sucedió en la cueva de Las Chimeneas. En este santuario, cuyas pinturas tienen todo el aspecto de ser contemporáneas, los resultados obtenidos en dos figuras presentan algo más de mil años de diferencia (15070±140 y 13940±140 BP)(Moure Romanillo, González Sainz, Bernaldo de Quirós y Cabrera Valdés, 1996). En este sentido, es interesante –como lo es la totalidad de su obra– la consulta de las reflexiones de M. Lorblanchet (1995: 241-256) sobre el estado actual de las dataciones de pigmentos por AMS. En cualquier caso, hoy por hoy es la única y fructífera vía disponible para obtener fechas "en años", los resultados disponibles son prometedores y con ello el balance francamente positivo.

# 4

# *La variedad del arte prehistórico peninsular*

Pese a que la mayor parte de los ejemplos utilizados se refieran al Paleolítico, el resto de la Prehistoria española y portuguesa también presenta abundante producción gráfica o plástica en todos sus momentos y sobre todo tipo de soportes naturales (cuevas, abrigos, afloramientos rocosos) o artificiales (estructuras megalíticas). Unos, como el arte levantino, son exclusivos de la Península Ibérica. Otros, el caso del arte cuaternario, constituyen la manifestación más occidental de un hecho de amplitud mucho mayor. Así pues, cuando hablamos aquí de arte prehistórico estamos integrando diferentes épocas, técnicas y cronologías.

Como se ha dicho anteriormente, la sucesión de otros tantos esquemas de modelos de comportamiento permite diferenciar tres etapas-marco en el desarrollo de las culturas y, por ello, del arte prehistórico peninsular: la de los cazadores-recolectores, la de los productores primarios y la de las primeras sociedades complejas.

Los capítulos que siguen se van a centrar en las dos primeras, puesto que no parece que nos encontremos en situación de discriminar las evidencias pertenecientes a la tercera, ni siquiera a separar de sus precursoras las que por su soporte y contexto se integran en estructuras arquitectónicas claramente pertenecientes a sociedades jerarquizadas. A lo largo de cada una de ellas se detectan cambios (no olvidemos que la de cazadores-recolectores se prolonga a lo largo de más de veinte mil años) y, al menos en las dos últimas, también variaciones sincrónicas. Unos y otras muestran la heterogeneidad del hecho artístico en la Prehistoria peninsular y la estrecha relación entre su dispersión geográfica, las condiciones medioambientales y las distintas *culturas arqueológicas* que se ubican en cada región.

Aunque el catálogo de variantes sea incompleto y la concepción editorial demasiado encasillada en límites administrativos actuales, el número monográfico que *Revista de Arqueología* dedicó al tema, "Arte rupestre en España" (VV. AA., 1987), proporciona una idea de la variedad del hecho artístico peninsular.

## 4.1. El arte de las poblaciones no productoras

Utilizando el lenguaje consagrado en la Arqueología Prehistórica desde el siglo XIX, se entiende que hablamos de arte paleolítico, y con ello de un fenómeno en absoluto exclusivo de la Península Ibérica. Encontramos sus evidencias desde Portugal hasta Siberia bajo la forma de objetos portátiles (arte mueble o mobiliar) y de representaciones parietales (arte rupestre, de *rupes,* muro o pared) (Figura 4.1).

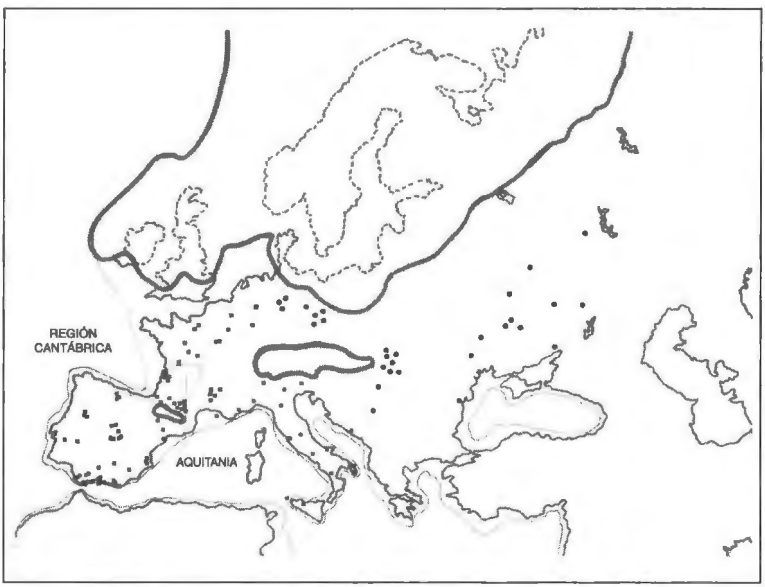


Figura 4.1. Mapa del arte paleolítico en Europa, con indicación de las superficies ocupadas por los *inlandsis.*

La coincidencia de la importancia del relieve calcáreo y del poblamiento paleolítico con zonas liberadas del casquete glaciar confiere especial singularidad a las manifestaciones en cuevas y abrigos de Francia y España, lo que ha permitido definir un *arte paleolítico occidental* en el que lo mueble y lo rupestre coexisten en los mismos *sitios arqueológicos.* En el resto del continente la ocupación y decoración de las cuevas es más ocasional (como lo es su existencia, incluso en áreas utilizadas por grupos cazadores-recolectores), pero los poblados al aire libre proporcionan numerosísimos ejemplos de arte mobiliar sobre todo tipo de soporte, cuyos representantes más conocidos y reproducidos son las esculturas (entre otras las llamadas "venus" paleolíticas) y las placas grabadas.

Aunque este volumen esté destinado a *todo* el arte prehistórico peninsular, sus contenidos se orientan fundamentalmente hacia *lo rupestre* por dos motivos fundamentales: la mayor proximidad del arte mueble al resto del equipo material que configura la "cultura arqueológica" de un grupo (descrita en otro volumen de esta misma serie), y su ausencia en algunos episodios de la Prehistoria (por ejemplo los grabados gallegos o meseteños al aire libre) en que la pintura o el grabado parietal se presentan bastante descontextualizados. No obstante, y siempre en la línea de integración enunciada más arriba, no faltarán las alusiones a objetos portátiles, de manera muy especial en aquellos casos en que puedan ayudar a poner en relación los dos tipos de evidencias artísticas, colaborando así a situar las representaciones rupestres en determinados contextos y épocas.

Como se ha dicho, el arte rupestre paleolítico (tiempos de economía no productora) es fundamentalmente un arte localizado en cuevas y, en menor medida, en abrigos. Sinónimos como "arte de las cavernas" u otros verdaderamente abominables, como "arte troglodítico" o arte del "hombre de las cavernas" pueblan la literatura fantasiosa, la literatura fantástica con pretensiones de divulgación científica y la arqueología ficción. Ciertamente, dadas las evidentes limitaciones del lenguaje y el número no menos limitado de sinónimos, no es imposible encontrar términos equisignificativos o construcciones similares en publicaciones realmente serias.

Los lugares al aire libre son muy escasos, hecho que se puede deber a dos razones. Una es la estrecha relación entre el arte parietal, los territorios ocupados (fundamentalmente calcáreos) y los hábitats, es decir, entre el lugar en el que se vivía y la "decoración" de su entorno. No es que las figuras rupestres tengan como objetivo el adorno del espacio habitado (además, podría argumentarse que hay numerosas cuevas con importantes paneles pintados o grabados donde nunca se ha documentado un área de ocupación), pero el estudio de la organización espacial indica que al menos existe una relación subyacente.

Otra cuestión a considerar es la ya mencionada conservación diferencial: no dura lo mismo una pintura que un grabado, y cualquiera de los dos se degrada antes al aire libre que en una zona protegida y de condiciones climáticas constantes, como son los tramos profundos de las cuevas. Las grandes concentraciones del arte rupestre paleolítico (la costa cantábrica, el Perigord) son regiones calcáreas, y la caliza es una roca bastante sensible a la erosión y, sobre todo, a la disolución. No es casual el hecho de que los abrigos decorados y las escasas localizaciones de arte rupestre al aire libre se encuentran hondamente grabadas sobre esquistos, pizarras o granitos. Puede afirmarse que el arte rupestre conservado y descubierto es una parte mínima de lo que los artistas paleolíticos llevaron a cabo, incluso aunque pensemos sólo en materiales perecederos.

Dentro de la Prehistoria el arte de los grupos cazadores es también el que utiliza técnicas más complejas de pintura, grabado y escultura. En ocasiones esos procedimientos se asocian entre sí o con accidentes naturales de la pared: las pinturas a veces aparecen repasadas o modeladas mediante incisiones mientras que las esculturas y grabados conservan a veces restos de colorantes. A falta de indicaciones de paisaje o relieve muchas de estas figuras se "apoyan" en suelos naturales, como cornisas y grietas, o consiguen su tercera dimensión aprovechando formaciones de la propia estructura de la cavidad. De ambos hechos hay magníficos ejemplos tanto en Francia como en España: los bisontes del panel principal de Altamira consiguen su espectacular efecto de relieve gracias a los resaltes naturales del techo en que se inscriben; los caballos del divertículo axial de Lascaux y los rinocerontes y mamuts de Rouffignac "marchan" en hilera o se afrontan sobre una cornisa de la pared, etcétera.

La pintura se ejecuta siempre mediante pigmentos minerales: de hierro para la gama del rojo y carbón o manganeso para la del negro. La repartición irregular del color, el lavado o raspado de la pared y el aprovechamiento de aquellos accidentes naturales permite diferenciar o modelar el interior de las figuras, especialmente en el caso de las representaciones animales.

El término "grabado", ampliamente consagrado en la bibliografía y el lenguaje de la Prehistoria, se emplea tanto para las incisiones con instrumentos de piedra como para digitaciones y otras evidencias que sólo pudieron realizarse en paredes o suelos de arcilla. También en este caso hay que recordar que la degradación natural actúa con diferente intensidad según la técnica y el soporte utilizados.

La incidencia de lo que tan recurrentemente estamos llamando "conservación diferencial" es aún más llamativa en el caso de la escultura, técnica en verdad poco frecuente en la Península Ibérica. Las figuras talladas sobre caliza se concentran en abrigos y en áreas de entrada a las cuevas, mientras que aquellas modeladas en arcilla (por ejemplo, los famosos bisontes de Tuc d'Audoubert, en L'Ariège) sólo han sido localizadas en tramos profundos. Lógicamente la tierra sin cocer tiene pocas posibilidades de conservarse en zonas exteriores, por lo que, tal vez, lo que sucede es que únicamente han llegado hasta nosotros las que han permanecido bajo las condiciones casi constantes del microclima subterráneo.

Como es lógico, la repartición geográfica del arte rupestre coincide con la del poblamiento de sus autores. En el caso de los pueblos no productores intervienen en mayor medida condicionantes e incluso determinantes de índole cultural y natural. Por un lado, es condición necesaria que los grupos en cuestión hayan desarrollado algún tipo de manifestación artística en soporte no perecedero, lo que no está documentado hasta los orígenes del Paleolítico Supe-

rior. Así, las primeras evidencias artísticas parece que acompañan a la expansión del *Homo sapiens sapiens* y de sus industrias del tecnocomplejo Auriñaciense, que comenzó en torno al 40.000 BP, aunque ya hemos dicho que no sabemos si previamente se había producido escultura o pintura en madera, pieles u otros materiales no conservados.

A este factor de índole cultural hay que añadir la viabilidad real del poblamiento, lo que igual que excluye amplias regiones europeas cubiertas por el *inlandsis,* en España elimina las zonas de glaciarismo local y aquellas en que las condiciones naturales no eran adecuadas para la obtención de recursos. Por otra parte, ya se ha dicho que el arte rupestre es fundamentalmente un arte de cuevas y abrigos, lo que –salvo las excepciones que se señalarán más adelante– circunscribe su repartición a las regiones cársticas.

Hasta el momento, en la Península se conocen unas 125 localizaciones de arte rupestre paleolítico, a las que habría que añadir un número no desdeñable de yacimientos o de figuras de cronología o autenticidad dudosas. La mayor parte, más del 80 %, se encuentra en su periferia, tanto en las zonas litorales como en la vertiente sur de los Pirineos (Moure Romanillo, 1996b). El área de mayor concentración es la del característico Paleolítico Superior Cantábrico, que ocupa unos 325 km a lo largo de la franja costera de Asturias, Cantabria y País Vasco hasta alcanzar el Pirineo Navarro. Ya en el Mediterráneo le sigue en densidad Andalucía, en concreto las serranías de Granada y Jaén y las costas de Málaga y Gibraltar, sobrepasando el estrecho hasta Cádiz. Otros grupos de la misma vertiente aparecen en el País Valenciano y en Cataluña. En el interior peninsular, además de los habituales yacimientos en cuevas situados en diferentes puntos de las dos submesetas y sus rebordes montañosos (Burgos, Segovia, Guadalajara, Cáceres, Alentejo) encontramos los primeros lugares al aire libre, tanto en afloramientos aislados entre los típicos paisajes sedimentarios (Domingo García, en Segovia), como en tramos de encajamiento fluvial (Siega Verde en Salamanca y Foz Côa en el valle portugués del mismo nombre) (Figura 4.2).

En la mayor parte de los casos, el arte rupestre se ubica en cuevas que sirvieron, además, como hábitat en uno o varios momentos de la Prehistoria. Lo normal es que los autores y autoras de sus pinturas y grabados vivieran en el área de estancia de la misma cavidad. Como se ha explicado en el capítulo anterior, en esos casos puede obtenerse valiosa información sobre la cronología y el contexto del arte parietal a partir de la excavación del yacimiento y del registro cuidadoso de las evidencias (Moure Romanillo y González Morales, 1988 y 1989).

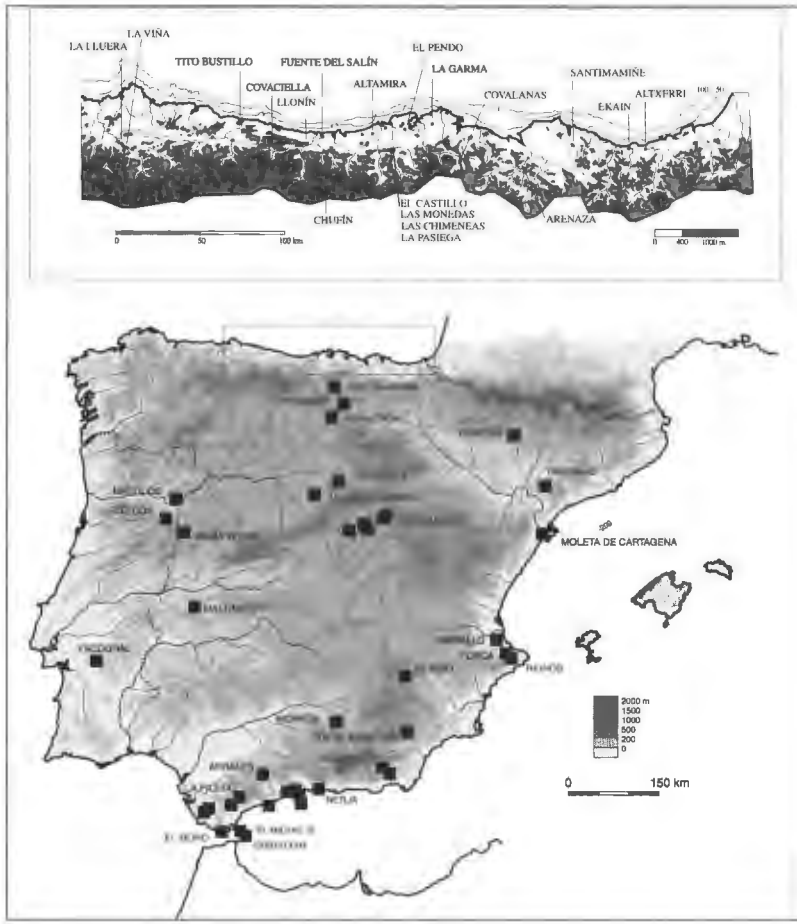


Figura 4.2. El arte rupestre en la Península Ibérica.

## 4.2. Los primeros productores

El arte paleolítico de la costa mediterránea tiene como manifestación más relevante el *arte levantino*. Sin embargo, la rotundidad del término no debe hacernos olvidar que no se trata de un hecho homogéneo. Salvo las plaquetas del Epipaleolítico presentes en algunas estratigrafías de la zona (y que pueden paralelizarse con un estadio inicial del mismo) (Fortea Pérez, 1975; Villaverde Bonilla y Martí Oliver, 1984: figs. 169-172), se trata de un arte exclusivamente pictórico y rupestre.

A diferencia de lo que hemos visto en el Paleolítico, el arte del Neolítico y de las primeras edades de los metales se circunscribe a ciertas regiones peninsulares de mayor o menor definición y amplitud en cada caso y en cada época. Eventuales similitudes con representaciones o conjuntos de otras latitudes europeas responden a la importación o imitación puntual de algunos elementos o recursos compositivos (por ejemplo, los "paralelismos" orientales del arte levantino) o a mera convergencia.

Desde la llegada de los pastores y agricultores hasta los primeros atisbos de complejidad social, en la Península se producen varios ciclos artísticos con sus propias características técnicas y estilos ubicados sobre diferentes tipos de estructuras naturales (abrigos, cuevas, afloramientos rocosos) o artificiales (megalitos). Cada uno de estos tipos de arte se adscribe a un determinado modelo cultural y, por tanto, a la extensión geográfica del mismo: la pintura de los abrigos levantinos al Neolítico mediterráneo; la pintura esquemática al Neolítico pleno y tardío y a los grupos preurbanos de las primeras edades de los metales. Obviamente el arte megalítico está vinculado a la distribución de esos monumentos, que comienzan en el Neolítico Final y continúan o son reutilizados en el Calcolítico y, al menos, en los comienzos de la Edad del Bronce.

### 4.2.1. *El arte rupestre levantino*

Tras las manifestaciones mobiliares de carácter lineal-geométrico antes mencionadas, en la vertiente mediterránea el arte rupestre pospaleolítico se consolida con las pinturas macroesquemáticas y del típico arte levantino (o, mejor, del arte levantino "típico"). Las primeras por ahora sólo son conocidas en las comarcas alicantinas de Castell de Castells, El Comtat, Marina Alta y Marina Baixa, pero la localización de paralelos en la decoración de cerámicas cardiales y el análisis de las superposiciones, allí donde coexiste con el levantino "clásico", indican una cronología anterior. Así pues, las primeras evidencias parietales corresponden al Neolítico Antiguo, en contextos de comienzos del milenio VI a. C.

Desde hace años se mantiene una discusión, no definitivamente zanjada, acerca de si existe continuidad o discontinuidad entre el arte "de los cazadores" y el arte "pospaleolítico". Más concretamente, entre el Paleolítico y el arte del occidente de la Península. Es evidente que las manifestaciones "clásicas" del arte levantino, con su dinamismo, sus escenas y sus figuras de pequeño tamaño, tienen *a priori* poco que ver con las de estilo figurativo analítico y el esta-

tismo dominante en el arte del Paleolítico Superior. Sin embargo, determinados abrigos situados en la parte septentrional de su área de dispersión no se encuentran formalmente muy alejados de lo que podemos ver en cuevas cantábricas, pirenaicas o mediterráneas.

En definitiva, este hecho artístico no es tan homogéneo como se viene presentando y sus límites no se encuentran tan perfectamente definidos. Algunos paneles pospaleolíticos del área mediterránea se alejan bastante del arte levantino que estamos llamando clásico: los ciervos de los abrigos del Barranco de Calapatá y los ciervos y bóvidos de Albarracín son representaciones de cierto tamaño que podrían encajar dentro de la variabilidad formal y estilística del arte paleolítico occidental, donde hay bastantes figuraciones y signos "atípicos" (léase, que se salen de los cánones habituales), sin que su adscripción cronológica haya sido nunca cuestionada. El hecho de que aquellos yacimientos fuesen pioneros en la historia de los descubrimientos del oriente peninsular y su relativa similitud con las pocas cuevas norteñas conocidas en aquellos años, quizá explique por qué durante las primeras décadas de este siglo se discutiese ampliamente acerca de la existencia de dos "provincias" artísticas: la francocantábrica y la levantina.

El arte levantino propiamente dicho se manifiesta en pinturas monócromas situadas a la luz del día, en abrigos rocosos y covachas a lo largo de una franja que va desde Cataluña a Murcia. Aunque existe cierta variabilidad que se hace evidente dentro de cada abrigo o grupo de abrigos, tienen como características principales las composiciones formadas por figuras de pequeño tamaño que pretenden transmitir un mensaje marcadamente narrativo. En la mayor parte de los casos se trata de escenas sobre la vida cotidiana: la caza, la lucha, el pastoreo, en las que las representaciones humanas juegan un papel similar a las animales (Figura 4.3). El realismo individual y las dimensiones sensiblemente mayores de las figuras paleolíticas, se pospone aquí en aras del dinamismo y del esquema compositivo.

La técnica utilizada casi al cien por cien es la pintura, apareciendo excepcionalmente el grabado como complemento o refuerzo. Entre los colorantes predomina el rojo, seguido del negro y, de forma otra vez excepcional, del blanco. Este último color se circunscribe a conjuntos por varios motivos singulares, como la Sierra de Albarracín, que ocupa un espacio ajeno al área que se ha considerado paradigma de lo levantino (escenas, dinamismo, figura humana, etc.). Entre las fuentes bibliográficas de última generación más accesibles se sugiere la consulta de los trabajos de A. Beltrán (1968 y 1982), Martí Oliver et al. (1988) y la obra colectiva *El arte rupestre en España* (VV. AA., 1987).

Figura 4.3. Detalle de un calco de pinturas levantinas del Cingle de la Mola Remigia, en el Barranco de la Gasulla, según Obermaier.

### 4.2.2. *Arte esquemático y arte megalítico*

Para el final del milenio V el Neolítico Pleno ya se había extendido por casi toda la Península, procediendo a la colonización de la Meseta, en cuyo interior no se conoce por el momento un sustrato epipaleolítico o mesolítico. A este momento se debe atribuir el comienzo de la *pintura esquemática,* cuyos emplazamientos, técnicas y organización espacial no están muy lejos de sus homólogas levantinas.

En realidad el esquematismo es una tendencia existente a lo largo de todo el arte prehistórico, que en la Prehistoria reciente se convierte en la única forma de decoración o de expresión gráfica en varios hechos artísticos asociados a otros tantos tipos de soporte. En las pinturas esquemáticas continuamos con las localizaciones en abrigos en que las figuras resultan visibles con la luz natural (Figura 4.4). La técnica predominante es también la pintura roja, utilizada para plasmar esquematizaciones humanas, animales, signos y objetos que pueden ser interpretados como ídolos, estelas u otros.

Siempre dentro de su acentuado grado de esquematismo, los temas e incluso la organización espacial de algunos grupos no se encuentran muy alejados del arte levantino clásico, con el que coincide en algunas comarcas, e incluso en los mismos abrigos, del ámbito mediterráneo. Nuevamente hay que decir que se carece de contextos arqueológicos bien documentados, pero los paralelismos mobiliares (placas y cerámicas decoradas) nos llevan a una cronología amplia que sobrepasa el Neolítico Final y penetra ampliamente por las edades de los metales (Figura 4.5).

Figura 4.4. Parque arqueológico y natural de Albarracín (Teruel), foto de A. Moure Romanillo.

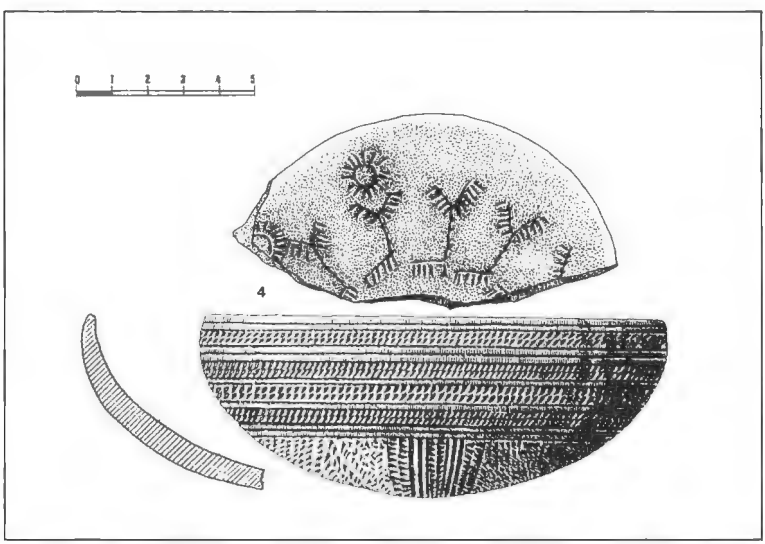


Figura 4.5. Figuras esquemáticas sobre una cerámica campaniforme del yacimiento de Las Carolinas (Madrid), según Blasco Bosqued y Baena Preysler (1996: 427).

Como se ha adelantado, en la segunda mitad del milenio IV y a comienzos del III, el Neolítico Final incorpora un elemento arquitectónico representativo de nuevos modelos de organización social, control del territorio y sistema de creencias: el megalitismo. Sus protagonistas son grupos de economía pastoril que practican rituales de inhumación colectiva en varios tipos de estructuras edificadas con grandes piedras y cubiertas por túmulos o montículos de tierra, como dólmenes, sepulcros de corredor y galerías cubiertas. Junto a ellas aparecen otras construcciones no necesariamente funerarias (menhires, cromlechs, estelas) o funerarias no megalíticas, es decir, sin aquellos colosales bloques.

El arte megalítico incluye tanto grabados como pinturas ejecutados sobre todo tipo de estructuras a lo largo y a lo ancho de toda la Península. No se limitan, como hasta no hace mucho se pensaba, a los sepulcros de corredor y al Noroeste. De acuerdo con los últimos trabajos de P. Bueno y R. de Balbín la decoración y los elementos arquitectónicos megalíticos configuran diferentes espacios simbólicos de acuerdo con un código "tan antiguo como la construcción del monumento" (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1998).

El arte megalítico no puede entenderse sin tener en cuenta el resto de los movimientos artísticos que se estaban produciendo al mismo tiempo en la Península Ibérica, principalmente la pintura esquemática y los grabados al aire libre típicos del Noroeste. Las técnicas empleadas en la decoración de algunas de estas estructuras artificiales son la pintura y el grabado. En ambos casos, pero sobre todo entre las primeras, destacan los motivos geométricos, aunque no faltan del todo las representaciones animales y humanas (Figura 4.6).

Cada uno de estos temas principales encuentra sus paralelismos en las pinturas esquemáticas y en los grabados al aire libre, en especial los característicos petroglifos galaico-portugueses (Figura 4.7). Además de las diferencias de escala, que podría ser algo accesorio, quizá se evidencie aquí mejor la intencionalidad decorativa del interior de las cámaras funerarias, cuyo diseño sin duda incluía un importante componente ritual.

A estos hechos se añaden otros conjuntos decorados, formados sobre todo por grabados al aire libre o en cuevas. Desde un punto de vista iconográfico, muchos de ellos son asimilables al horizonte esquemático, con lo que supondrían una tercera variedad a añadir a la pinturas y al arte megalítico. Otros, mas realistas y de carácter narrativo, pueden adscribirse a fechas históricas, como se verá en el capítulo correspondiente.

Figura 4.6. Pinturas esquemáticas del Valonsadero (Soria), foto de Balbín Behrmann.

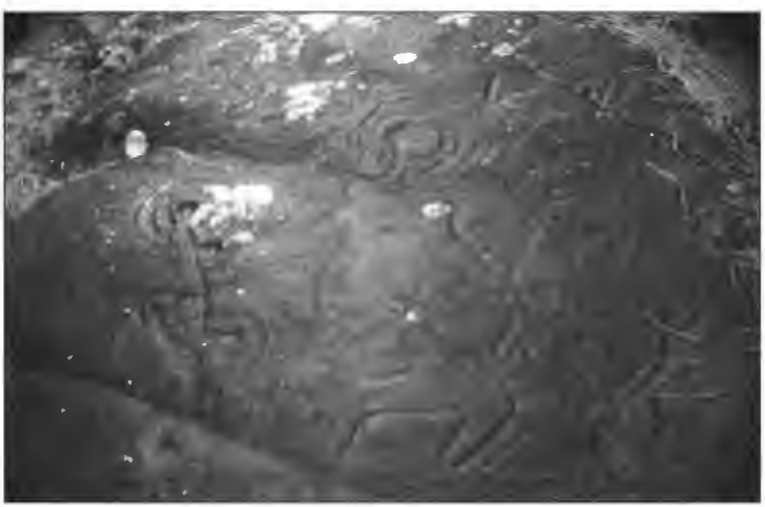

Figura 4.7. Petroglifos de Pedra dos Cebros, foto de Balbín Behrmann.

# 5
# *Arte paleolítico en la Península Ibérica*

En el estado actual de la cuestión, las primeras manifestaciones gráficas o plásticas de origen humano se vinculan a los orígenes del Paleolítico Superior y, como se ha visto, a la colonización de Europa por el *Homo sapiens sapiens* (subespecie cuyos miembros, vulgar e impropiamente, suelen ser denominados *cromañones),* hombres y mujeres "modernos" portadores de nuevas industrias laminares del tecnocomplejo Auriñaciense Típico. Las dataciones por acelerador de los pigmentos utilizados en pinturas rupestres más antiguas llegan hasta el 32.000 BP en la Grotte Chauvet (Clottes, 1995) y no es imposible que esa antigüedad se vea incrementada por encima del 35.000. Su desaparición coincide aproximadamente con los últimos cambios climáticos del Tardiglaciar, en el Occidente de Europa, concretamente con la oscilación de Allërod (fase climática Cantábrico VIII, 11.700-10.800 BP), que comportó sensibles cambios en los ecosistemas en que se integraban los cazadores del final del Paleolítico Superior (Moure Romanillo y González Sainz, 1995).

Se trata de un fenómeno circunscrito a la parte occidental de Eurasia, desde el oeste de Siberia hasta la Península Ibérica y que se manifiesta bajo dos formas: arte mueble y arte rupestre. A la hora de valorar la presencia y la importancia de cada uno habría que tener en cuenta aspectos tecnológicos, geográficos y culturales. Entre la numerosa bibliografía relacionada con el tema y, en concreto, con su extensión geográfica, se sugiere la consulta del catálogo de la exposición *El Nacimiento del arte en Europa* (VV. AA., 1992), así como de las obras generales de Leroi-Gourhan (1972), Bosinski (1990) o Bahn y Vertut (1988), entre otras.

## 5.1. Arte, geografía y sociedad

El arte mueble integra una gran variedad de objetos y materias primas que tienen en común su carácter portátil. Sirven de soporte a grabados, pinturas y esculturas en un no menos diverso catálogo de temas figurados, signos y elementos decorativos. Su extensión geográfica alcanza desde el siberiano lago Baikal hasta la Península Ibérica, estando presente en todo tipo de lugares de actividad humana (hábitats, enterramientos), ya sean poblados al aire libre, cuevas o abrigos. Como su nombre indica, el arte rupestre se encuentra vinculado a la Europa calcárea, en especial a Francia y España, donde las cavidades naturales fueron sistemáticamente utilizadas como vivienda y espacio de culto.

Los productos de la tecnología mobiliar están en relación con la materia prima utilizada y, en su caso, con la función a realizar por el objeto en cuestión. La forma natural del soporte (asta de cérvido, marfil, huesos del esqueleto poscraneal, etc.) condiciona la del objeto; de ahí las extrañas posiciones de algunos animales esculpidos, que tienen que adaptarse a las ramificaciones de la cuerna de un ciervo o de un reno. En cuanto a la función, existe una clara diferencia entre artefactos cuya morfología y contexto permiten reconocer su utilidad (arpones, puntas, objetos de adorno personal, colgantes, rodetes) y aquellos en los que no resulta posible reconstruir un papel asimilable a actividades cotidianas conocidas. A estos últimos (y a la decoración de los primeros) se les suele atribuir un cierto significado trascendente, siguiendo la cómoda tradición de lo no explicado como supranatural (Figura 5.1).

Respecto al arte parietal, aunque existen ejemplos en el sur de los Urales, casi la totalidad de las evidencias se sitúan en regiones cársticas del extremo occidental de Europa. De hecho, sobre algo más de 420 yacimientos conocidos hasta el momento, en torno a 400 corresponden a Francia y España; más concretamente a Aquitania, ambas vertientes de los Pirineos, L'Ariège y la costa cantábrica española. Desde el punto de vista iconográfico, las representaciones se distribuyen más o menos al cincuenta por ciento entre animales y signos.

Entre los primeros, hay siete especies que se reparten el 98% de las figuraciones: caballo, bisonte, uro, ciervo, mamut, cabra y reno, correspondiendo el resto a poco más de una docena de mamíferos "raros" (leones, zorros, rinocerontes, alces, antílopes saiga, osos pardos, osos de las cavernas, rebecos, hombres, mujeres, "antropomorfos", etc.), así como aves, peces y mamíferos marinos sin identificar. Dentro de este "bestiario paleolítico" hay diferencias regionales en cuanto a frecuencia y presencia. Aunque tal vez ello no suponga la única causa de esa variabilidad geográfica, a simple vista se observa cierta relación con las

condiciones ambientales, ya que las especies adaptadas a clima frío (reno, mamut, rinoceronte lanudo, saiga) escasean o están ausentes en latitudes reducidas y en las regiones más alejadas de los frentes glaciales.

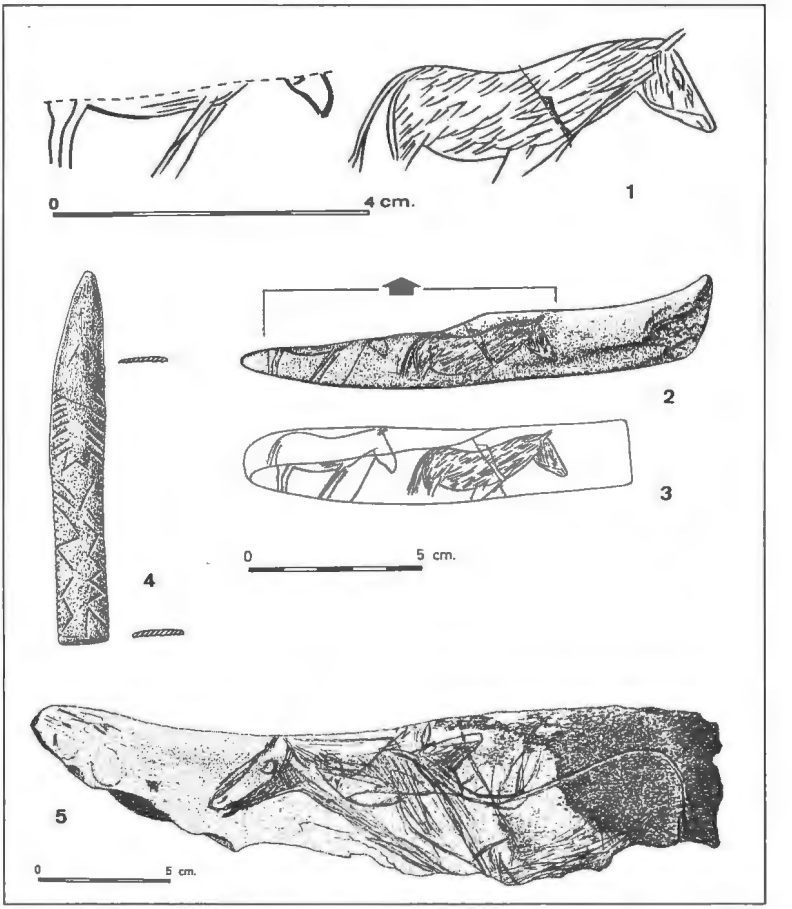


Figura 5.1. Arte mueble paleolítico de diferentes cuevas cantábricas, según Moure Romanillo.

Bajo el epígrafe "signos" se incluyen motivos geométricos y otros temas de valor simbólico (indicativos étnicos, referencias topográficas) junto con posi-

bles figuraciones de sujetos de la realidad que no han sido identificados o cuya interpretación es dudosa (cabañas, trampas, armas).

Existe una estrecha relación entre la arquitectura natural de las paredes y de los paneles que se ubican en las mismas. Esta correspondencia se manifiesta en la disposición de las representaciones en diferentes sectores de la cueva (entrada, pasadizos, divertículos, fondo), en la organización de las mismas (los frisos favorecen la disposición en hilera, las superficies planas, las superposiciones) y en el aprovechamiento de accidentes naturales para complementar algunas figuras o añadir a las mismas un efecto real o figurado de relieve.

De hecho, no es improbable que algunas cavidades hayan sido elegidas por los artistas paleolíticos en función de que su arquitectura natural constituía el soporte idóneo para una determinada composición, o viceversa. En Altamira varios de sus bisontes polícromos se adaptan a los relieves del techo de forma tan precisa que es imposible pensar que no exista una relación causal entre la disposición de la manada y la estructura de aquél (Moure Romanillo, 1990). La "Galería de los caballos" de Tito Bustillo contiene un bloque con 11 figuras, algunas de las cuales constituyen auténticas esculturas mediante la combinación del grabado y la forma natural (Balbín Behrmann y Moure Romanillo, 1980) (Figura 5.2).

Figura 5.2. Adaptación a la forma natural del soporte en la "Galería de los Caballos" de la cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias), foto de A. Moure Romanillo.

## 5.2. Arte paleolítico en la Península Ibérica. Distribución geográfica

También dentro de la Península Ibérica su repartición está relacionada con la del poblamiento paleolítico, es decir, con las áreas ocupadas por sus autores. En el caso del arte rupestre o parietal intervienen además la existencia de estructuras naturales idóneas en su elección como emplazamiento y la conservación diferencial en las probabilidades de que hayan llegado hasta el presente.

El arte rupestre paleolítico de España y Portugal aparece casi exclusivamente en zonas calcáreas: periferia septentrional, rebordes montañosos de ambas mesetas y serranías de la vertiente mediterránea. La naturaleza de esta roca incorpora sus propias limitaciones a las conservación, entre las que hay que diferenciar la incidencia que se produce según se trate de zonas exteriores o interiores (VV. AA., 1987).

### *5.2.1. Situación y emplazamiento. Los entornos naturales*

En abrigos y zonas de entrada la caliza es especialmente sensible a los procesos clásticos, a la gelifracción, a la disolución y a la alteración biológica. Posiblemente éste sea uno de los motivos de la escasa presencia en la Península de yacimientos paleolíticos decorados en zonas exteriores, cuya conservación se limita a tres circunstancias: *a)* grabados profundos que han podido resistir mejor esos procesos de degradación natural en circunstancias climáticas difíciles; *b)* pinturas y grabados que se han preservado gracias al cerramiento natural de la entrada; y *c)* figuras y evidencias frágiles en cavidades y situaciones especialmente protegidas.

— Los grabados exteriores de surco profundo corresponden, como se verá, a etapas arcaicas del Paleolítico Superior, y así los encontramos en abrigos y entradas de cuevas en los valles del Nalón (Asturias) y del Nansa (Cantabria) (Fortea Pérez, 1994, 1995 y 1997). En el primero destacan La Viña, La Lluera I y II, San Adriano y Entrefoces y, en el segundo, Cueva Chufín.
— El desprendimiento de la entrada ha permitido en otros casos la conservación de figuras ejecutadas con técnicas sensibles a los agentes externos, que de otra forma hubieran desaparecido. Al establecerse un nuevo cierre el vestíbulo pasó a tener un régimen climático similar al del interior de la cueva (microclima constante, ausencia de anhídrido carbónico y

de actividad biológica), lo que –al menos por ese lado– ha facilitado la conservación de pinturas y grabados. Ésa es la situación creada en las cuevas de Fuente del Salín, Pasiega B y La Garma (Cantabria), entre otras. El propio "gran panel" de Altamira se encontraba en la época de su ejecución en una especie de ampliación del vestíbulo hasta el que llegarían los cambios ambientales (la boca, orientada al norte, mediría entonces aproximadamente 15 por 4 m) e incluso cierta iluminación indirecta (Moure Romanillo, 1990 y 1992) (Figura 5.3).

Figura 5.3. Vista desde el interior del derrumbe que taponó la boca de la cueva de Tito Bustillo al final del Paleolítico Superior, foto de A. Moure Romanillo.

— En yacimientos de la España meridional, algunas pinturas exteriores han contado con la protección adicional de la estratigrafía, por encontrarse total o parcialmente recubiertas por el depósito arqueológico. Es el caso de Cueva Ambrosio (Almería). En él la excavación arqueológica ha aportado además valiosa información sobre la cronología de las figuras (Ripoll López, 1994; Ripoll López *et al.*, 1997).

El arte rupestre del Paleolítico peninsular es por tanto mucho más conocido por los paneles y representaciones en zonas profundas. La progresión

prehistórica por el interior de las cuevas llegó a alcanzar la casi totalidad de las zonas accesibles, superando los 1.100 m en la cueva de La Cullalvera (Ramales de la Victoria, Cantabria) que por ahora es en la que se conocen las evidencias más alejadas de la entrada.

Nuevamente hay que recordar aquí la importancia de la arquitectura natural de la cueva y su relación con la organización espacial del arte y con su conservación. En nuestra Península, la idea de "abrigo" (cavidad que mide más del doble de boca que de profundidad) no tiene nada que ver con sus homónimos de Perigord, que a veces alcanzan dimensiones que permitieron albergar un pueblo medieval y en los que aún podemos encontrar hoteles y viviendas modernos. Salvo excepciones, aquí estamos siempre ante estructuras mucho más modestas, y por tanto con menos protección, lo que ha influido en la densidad de su ocupación y decoración y en la conservación de esta última.

En el interior de las cuevas predominan las formas laberínticas, lo que no siempre favorece composiciones similares a las de las cavidades aquitanas, y en especial la disposición de las figuras en hileras, al estilo de Rouffignac o Lascaux. Resulta más frecuente la organización del espacio en paneles amplios en los que prevalecen las superposiciones y la ubicación aparentemente desordenada de las figuras. Se trata en muchos casos de sistemas cársticos activos o con formas de rejuvenecimiento que han afectado, otra vez diferencialmente, a ciertos tramos o figuras. Éste es uno de los motivos de lo peligroso que resulta obtener conclusiones sobre la distribución de temas en conjuntos decorados, incluso en el caso de que pueda demostrarse su contemporaneidad: mientras unas zonas se conservan aceptablemente, otras pueden haber desaparecido como consecuencia de procesos naturales.

### *5.2.2. Una larga y diversa tradición investigadora*

Tampoco es desdeñable el carácter selectivo de la investigación: en igualdad de condiciones, cuando se sabe lo que hay que encontrar se descubre más donde más se busca. Si recordamos la revisión histórica de los descubrimientos esbozada en los capítulos 1 a 3, observaremos la incidencia del descubrimiento de Altamira en la orientación de las investigaciones de las dos primeras décadas del siglo XX. Tanto el Institut de Paléontologie Humaine como la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas centraron su labor en un primer momento en otras tantas provincias norteñas: Cantabria y Asturias, respectivamente. Dado el carácter diletante de muchos de los pioneros y las limitaciones técnicas

propias de la época, incluso en las mismas regiones la exploración fue mucho más intensa en las zonas próximas a las capitales o a los lugares de residencia de sus autores. Sin que con ello se pretenda infravalorar la densidad del poblamiento paleolítico y de las evidencias parietales en la costa cantábrica, es obvio que su larga trayectoria investigadora ha favorecido su mejor conocimiento.

En la misma medida, en otras regiones la labor arqueológica se orientó hacia otras épocas o fenómenos (el Megalitismo, la romanización, el Neolítico, el mundo ibérico) y tal vez por ello se han incorporado tarde al listado de espacios decorados durante la Prehistoria antigua.

Hasta hace pocos años era impensable la existencia de arte cuaternario al aire libre (al menos desde que fue admitida la cronología pospaleolítica del arte levantino); sin embargo, los descubrimientos de Domingo García (Segovia), Siega Verde (Salamanca) y Foz Côa (Alto Duero, Portugal) han sido posibles como consecuencia de la prospección sistemática, de un tipo de roca metamórfica más resistente a la erosión y al empleo de unas técnicas de piqueteado o incisión profunda. La confluencia de todas estas circunstancias ha permitido que varios centenares de figuras llegaran hasta nosotros, habiéndose podido definir a través de las mismas un tipo de manifestación artística hasta ahora desconocido (Figura 5.4).

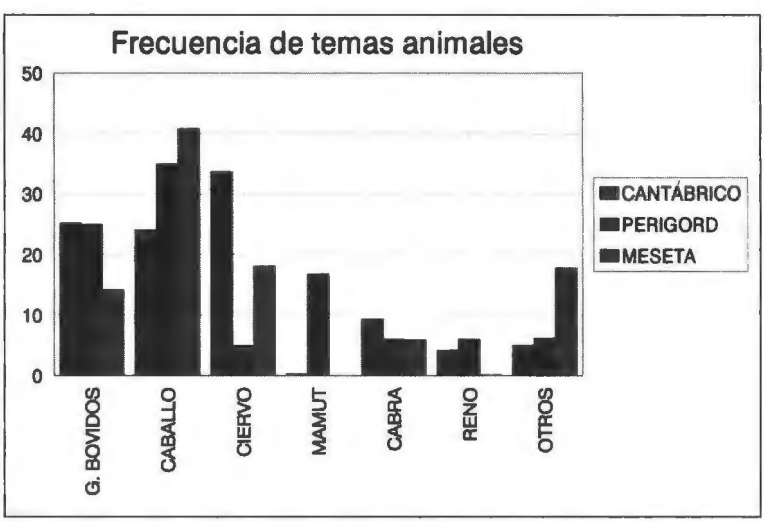


Figura 5.4. Comparación de la frecuencia de temas animales en diferentes regiones de arte rupestre paleolítico peninsular.

Por la interrelación mencionada entre medio natural, poblamiento, conservación, técnicas decorativas e intensidad de la investigación, las regiones del arte paleolítico peninsular son las de las industrias del Paleolítico Superior: costa cantábrica, vertiente meridional de los Pirineos (valle del Ebro) (Moure Romanillo, 1996b), y varios tramos de la mediterránea (Cataluña, País Valenciano, Andalucía). En términos cuantitativos unos 90 se encuentran en la región cantábrica (Asturias, Cantabria, País Vasco, Pirineo navarro) y 18 en Andalucía (Jaén, Granada, Málaga, Almería, Cádiz, Gibraltar)(Cortés Sánchez, Muñoz Vives, Sanchidrián Torti y Simón Vallejo, 1996). A ellas se suman puntos repartidos por el interior, cuyo mayor o menor aislamiento cabe atribuir a cualquiera de los factores de probabilidad antes mencionados (véase la Figura 4.2).

Todas las regiones mencionadas tienen en común un paisaje calcáreo en el que abundan cuevas y abrigos utilizados como hábitat en distintos episodios de la Prehistoria y de la Historia. Sin embargo, no en todas ellas se produjo la misma secuencia de habitación, ni cada una de sus fases tuvo la misma intensidad, por lo que dentro del arte paleolítico peninsular hay diferencias sincrónicas y diacrónicas resultado del auge del hecho artístico y de su relación con la presencia/ausencia y densidad de poblamiento de sus autores.

### *5.2.3. La iconografía*

Por encima de las peculiaridades topográficas esbozadas, el arte paleolítico occidental presenta una acentuada unidad interna. Existen diferencias regionales, pero no siempre resulta fácil discriminar las que corresponden a variaciones laterales de aquellas que son consecuencia de distancia cronológica. Dejando de lado la figura humana o "antropomorfa", que por su rareza no es estadísticamente significativa, entre los yacimientos cantábricos, aquitanos, pirenaicos y meseteños se detectan desigualdades en cuanto a la frecuencia de especies animales y de signos.

Como se ha dicho anteriormente, el bestiario paleolítico no es demasiado variado, de forma que más del 98% de las representaciones zoomorfas corresponde a siete especies "principales": caballo, bisonte, uro, ciervo, mamut, cabra y reno. Dado el carácter limitado de la muestra (y, sobre todo, la ausencia de garantías de su contemporaneidad) las diferencias relativas entre regiones son poco significativas.

Pese a que en todos los casos se trata de especies cinegéticas y de que hay una discrepancia, a veces importante, entre fauna cazada y fauna representada, es evidente que en todo caso el arte reproducía sujetos conocidos y, por tanto, existentes en la región, lo que añade un componente medioambiental a los temas elegidos. Desde luego, no se puede pretender que el arte figurativo sea un biorama del entorno, como no lo es de las estrategias económicas, pero tampoco puede ser aleatorio el hecho de que falten los animales más especializados en climas fríos y suelos helados precisamente en las regiones en que la influencia glacial estuvo ausente o no existió.

Siempre teniendo en cuenta que este hecho artístico duró más de veinte mil años –durante los cuales pudo haber variaciones sincrónicas de carácter intracultural– y que la cantidad y calidad de la muestra es bastante variable, la comparación entre las regiones "clásicas" del Paleolítico puede resultar significativa. Como ha podido verse en la figura 5.4, en Perigord y en los Pirineos esas especies "frías" (mamut, reno, rinoceronte lanudo) suponen un porcentaje no desdeñable de las representaciones, entre las que tampoco falta el antílope saiga. Por el contrario, en el Cantábrico la presencia de cualquiera de ellas es irrelevante, mientras que hay un amplio predominio del ciervo.

En los yacimientos de la meseta –con toda su variabilidad tipológica y lo reducido de la muestra– el caballo pasa a ser la especie principal, seguida, nuevamente, por ciervos, grandes bóvidos y una limitada panoplia de esos animales que antes llamábamos "raros", como el megaceros, el reno, el oso o los felinos (Balbín Behrmann y Aldecoa González, 1994).

También en el caso del arte rupestre andaluz nos vemos obligados a destacar el carácter reducido de la muestra y la habitual discordancia entre fauna cazada y fauna representada. Ello conduce además a la concentración de ciertos temas en un mismo yacimiento, lo que puede falsear una primera percepción de los datos. Entre los animales destacan la cabra, el ciervo y el caballo seguidos a distancia por bovinos y peces (Cortés Sánchez, Muñoz Vives, Sanchidrián Torti y Simón Vallejo, 1996).

## 5.3. Desarrollo cronológico

Que el arte paleolítico occidental se adscriba al Paleolítico Superior no quiere decir que se desarrolle homogéneamente a lo largo del mismo. Las transformaciones que se producen pueden seguirse, con matices, en todas

las regiones, evidenciándose en la evolución estilística, en la posición de las áreas de decoración (exteriores, interiores o ambas) y en la frecuencia de determinados temas. En la misma medida que la pintura o la escultura de otras épocas históricas presentan peculiaridades estructurales y formales, a lo largo de los más de veinticinco mil años que puede llegar a durar este arte se detectan procesos de cambio. Con independencia de la mayor o menor destreza del artista, hecho que frecuentemente se soslaya, en términos muy generales puede decirse que esa evolución va de una abstracción ocasionalmente geométrica a lo figurativo analítico. Este proceso fue reconstruido a partir de los años sesenta por A. Leroi-Gourhan, cuya sistematización cronológica se basa en la comparación estilística de las figuras parietales con las presentes en objetos de arte mueble y en las escasas referencias estratigráficas disponibles.

Una simplificación de la secuencia peninsular permite diferenciar tres grandes horizontes que pueden correlacionarse (sin que se pretenda defender una relación causa-efecto) con otras tantas situaciones climáticas del Pleniglaciar Superior: el final del interestadio de Hengelo (Würm II-III), el estadial III y el subsiguiente interestadial, que en la terminología palinológica de Europa Occidental recibe el nombre de "interestadio de Lascaux", y el Tardiglaciar.

### *5.3.1. Los inicios: el arte del interpleniglaciar*

Las evidencias artísticas más antiguas corresponden a industrias del Auriñaciense Típico, en el que en Europa occidental ya encontramos objetos figurados en arte mueble, como las famosas colecciones de esculturas de Vogelherd. En el caso del Paleolítico peninsular las primeras manifestaciones gráficas deben también vincularse a la llegada y asentamiento de las primeras poblaciones de *Homo sapiens sapiens*. Las fechas absolutas más antiguas de que disponemos aquí para sus niveles se remontan en las cuevas de El Castillo (Cantabria) y L'Arbreda (Cataluña) al 40.000 BP. Pese a la controversia que rodea la expansión de los mal llamados "cromañones" y la desaparición de los últimos neandertales *(Homo sapiens Neanderthalensis),* parece atestiguada la coexistencia de ambas subespecies en diferentes lugares de Europa al menos durante diez mil años (Moure Romanillo, 1999).

En este sentido, varios autores presentan este extremo occidental de Europa como el último reducto de los segundos: los restos humanos neandertalenses del musteriense del Barranco de Zafarraya (Granada) serían, en este caso

según el carbono 14, diez milenios posteriores al Auriñaciense de Castillo y L'Arbreda. Otras evidencias de ocupación españolas y portuguesas parecen apoyar la teoría de la "frontera del Ebro" como límite de una primera expansión de los grupos "modernos". De hecho, los estadios iniciales del Auriñaciense Típico sólo aparecen en el Cantábrico y el extremo septentrional de la costa mediterránea en contextos del llamado "gran interestadial" (Würm III-IV). De ahí que se limiten a estas regiones las escasas evidencias artísticas atribuidas a los mismos. Formas más evolucionadas del Auriñaciense llegan hasta el 24.000/23.000 BP.

En lo que concierne al hecho artístico, en la Península los testimonios mobiliares se reducen a algunos huesos con marcas simples del nivel 18 (Auriñaciense Típico) de la cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria) mientras que en el terreno de lo parietal la información es aún más reducida. Conviene recordar que hasta hace poco se discutía la capacidad artística de los primeros hombres "modernos" (entiéndase cromañones) para decorar panneles complejos. No obstante, a las dataciones estratigráficas históricas de los bloques auriñacienses de La Ferrassie (Dordoña) hay que sumar la que han proporcionado las excavaciones en La Viña (Asturias) –de la que se hablará ampliamente más adelante– y las fechas absolutas obtenidas por acelerador en Chauvet (L'Ariège) (Clottes, 1995).

### *5.3.2. El arte en el Würm III y el interestadial (35.000/30.000 – 16.000 BP). La difusión del hecho artístico*

La expansión del poblamiento se aceleró durante el siguiente estadio y comienzos del Tardiglacial. Estuvo a cargo de hombres y mujeres que iniciaban el camino hacia la caza especializada, para lo que pronto dispusieron de amplio repertorio de puntas de proyectil que constituye el referente tecnológico de las industrias perigordienses (gravetienses) primero y, sobre todo, de Solutrense. Estos grupos se asentaron en toda la periferia peninsular (costa del Cantábrico, Mediterráneo, Atlántico portugués y valle del Ebro), con especial incidencia en el Levante y Andalucía.

Así como el arte solutrense (PSM) se encuentra relativamente bien documentado, no resulta fácil discriminar las evidencias de finales del Paleolítico Superior Antiguo (PSA) a cargo de los autores del Perigordiense Superior. A diferencia del resto del Gravetiense europeo y, sobre todo, de su variedad oriental, las manifestaciones artísticas asociadas a este tecnocom

plejo (entre el 24.000/23.000 y el 20.000 BP) no han proporcionado demasiada información ni sobre arte mueble ni sobre arte parietal. En la cueva de la Fuente del Salín (Val de San Vicente, Cantabria), el hogar situado bajo un gran panel de manos en negativo ha sido datado en el 22.340 BP, fecha que en principio podría corresponder a este momento (Moure Romanillo y González Morales, 1992). Lo que es menos defendible es pretender extrapolar la cronología de estos motivos a todas las representaciones similares. Las improntas de manos son tan sólo un tema y, como tal, se repite en diferentes momentos de la Prehistoria y de la Historia. Recuérdese que son incluso bastante comunes en el arte aborigen de algunas regiones de África, América y Oceanía.

La tecnología solutrense, con la proliferación y la especialización de las puntas de flecha, comienza a reflejarse en una mejora de las estrategias de caza, en la optimización de recursos naturales y, en consecuencia, en un potencial aumento de la densidad de la población. Integra ya un número relativamente apreciable de yacimientos y evidencias parietales. Desde un punto de vista estilístico los cánones se corresponden con lo que Leroi-Gourhan (1983) denomina figurativo-geométrico, aunque las representaciones animales se caracterizan por el exagerado volumen de los cuerpos, que contrasta con unas extremidades reducidas, cuellos alargados y cabezas diminutas. En los caballos se observa una curva cervicodorsal pronunciada –herencia de episodios anteriores– que recuerda una "S" y que puede asociarse a otras convenciones exclusivas de esta especie: el hocico en "pico de pato" y la crinera "en escalón".

Esta cronología, que en términos absolutos puede situarse entre el 20.000 y 16.000 BP ha sido constatada en dos procedimientos técnicos que normalmente se concentran en otros tantos tipos de área de decoración: abrigos o entradas de las cuevas y zonas interiores. Al primero corresponden grabados profundos que constituyen las más antiguas figuraciones conservadas en "santuarios exteriores": abrigos y cuevas del asturiano valle del Nalón (La Viña, La Lluera, Godulfo, San Adriano, Entrefoces) y cuevas de Chufín (Riclones) y Hornos de la Peña (Tarriba) en Cantabria). Hay en él un amplio repertorio de figuras animales que sintetizan el canon y las convenciones ya señaladas. Destaca el tema de las ciervas, resuelto mediante tres trazos principales que enlazan sin solución de continuidad con otros tantos tramos de su cuerpo: parte inferior de la cabeza y pata delantera, una oreja en continuación de la frente y otra de la línea dorsal (Figura 5.5).

Figura 5.5. Grabado exterior de la cueva de La Lluera, en el valle del Nalón (Asturias), que representa una cierva de estilo figurativo geométrico, foto de M. R. González Morales.

Por otra parte, en este momento se intensifica la utilización del interior de las cuevas, donde pasamos a encontrar fundamentalmente pinturas rojas asimilables a los modelos estilísticos descritos. En Cantabria y el País Vasco se difunde el uso de una peculiar forma de aplicación de colorante conocida como "tamponado". Consiste en trazar los contornos de animales y signos mediante la sucesión o yuxtaposición de puntos (tampones). Los paradigmas se encuentran en varias cuevas cántabras muy próximas entre sí, pertenecientes al término de Ramales de la Victoria (Covalanas, La Haza, Arco, Pondra). Junto a esa "Escuela de Ramales", nombre propuesto y divulgado por J. M. Apellániz, el tamponado aparece también en Cantabria en la galería "A" de La Pasiega (Puente Viesgo), en La Garma (Omoño) y El Pendo (Camargo) y, en Vizcaya, en Arenaza (Galdames). En varios casos se asocia a contornos aparentemente lineales y tintas planas, excepcionalmente repasadas con finos grabados (Figura 5.6).

Sin embargo, la exposición realizada, que hasta ahora se ha apoyado sobre todo en ejemplos cantábricos, puede dar la falsa impresión de que hay una premeditada separación entre grabado profundo en el exterior y pintura roja en el interior de las cuevas. Nuevamente hay que insistir en la especial incidencia de la erosión de origen climático en ésta última, que puede explicar su ausencia en abrigos y zonas de entrada.

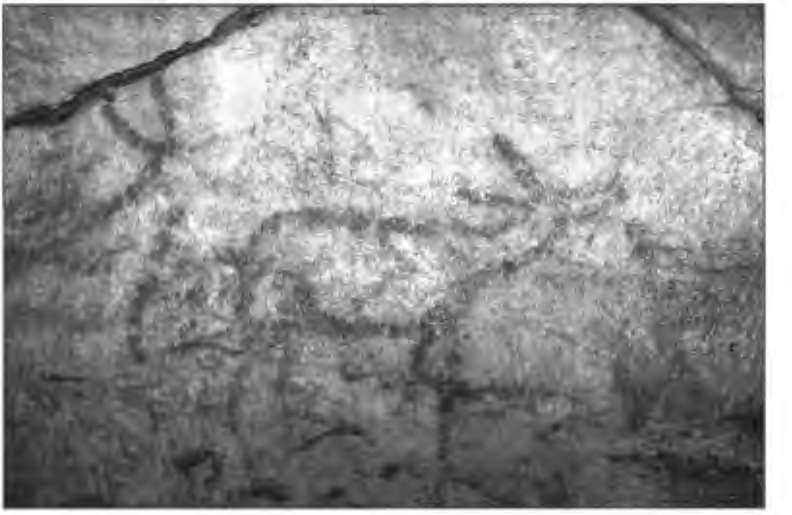

Figura 5.6. Cierva pintada de la cueva de Covalanas (Ramales de la Victoria, Cantabria), realizada con técnica de tamponado, foto de A. Moure Romanillo.

La justificación de este hecho podemos encontrarla en el otro extremo de la Península. En lugares más protegidos del ambiente exterior o bajo mejores condiciones climáticas hay también pinturas en posición topográfica similar. En Cueva Ambrosio (Almería) la propia estratigrafía ha preservado, en aceptable estado de conservación, varias figuras rojas no muy alejadas desde un punto de vista técnico y estilístico de las anteriormente descritas. Esos niveles arqueológicos, en relación directa con las mismas respaldan la atribución cronológica al PSM. En Tarifa (Cádiz) la cueva del Moro y algunos abrigos de la región de Gibraltar presentan grabados profundos estilísticamente asimilables a esta época.

La excepcional colección de arte mueble de la cueva del Parpalló (Gandía, Valencia) viene a reforzar la asignación estilística para éste y otros horizontes artísticos (Villaverde Bonilla, 1994). La importancia de la conservación diferencial queda aún más patente en el caso de los grabados al aire libre –de ésta y de otras épocas– como los varias veces citados de Siega Verde, Domingo García y Foz Côa, en cuyos surcos se detectan restos de colorante.

### *5.3.3. El Tardiglaciar y el apogeo del arte cuaternario*

La máxima extensión y densidad de población paleolítica se alcanza entre el 16.000 y el 11.500 BP, coincidiendo además con la adquisición y el domi-

nio de los procedimientos artísticos más complejos (modelados realistas, despieces, asociación de técnicas, policromía). Con los portadores de las industrias magdalenienses, tanto el arte mueble como el arte parietal alcanzaron sus mayores cotas de calidad y cantidad.

Desde un punto de vista cultural, ésta es la época de los grupos cazadores más especializados, que centran sus estrategias cinegéticas en una o, como máximo, dos especies que por lo general son ungulados de tamaño mediano-grande. Obviamente se trata de animales existentes en su área de captación, pero la elección de unos y no de otros obedece también a causas de índole cultural, como el desarrollo de una tecnología que permitía el acoso a las manadas mediante armas arrojadizas de media o larga distancia (propulsores y, tal vez, el arco) y de una organización social ajustada a esos fines. Igual que en Aquitania estaríamos ante la auténtica "edad del reno" consagrada en la literatura de divulgación; en el Cantábrico era el ciervo común *(Cervus elaphus)* la especie predominante tanto en cantidad de restos como en número mínimo de individuos que representa.

Desde un punto de vista estilístico nos movemos ya en cánones de lo figurativo analítico, con que los artistas paleolíticos pretendían reproducir fielmente las proporciones y los detalles: ojos, hollares, pezuñas, pelaje, cambios de color, etc. Estos efectos se consiguen mediante la incorporación de dos tipos de modelado: realista y convencional.

El modelado realista requiere la intervención de distintas técnicas con tratamientos específicos en los contornos y en el interior de los animales. En estos últimos se pretende resaltar diferentes zonas de color, pelaje o iluminación mediante la policromía y el lavado o raspado de la superficie de la figura. En otros casos esas diferencias se indican mediante líneas de despiece (modelado convencional) que delimitan el hocico, la crinera, la mancha frontal o el lomo.

Los grabados se ejecutan ahora mediante finas incisiones que configuran trazos simples –únicos o repetidos–, o raspados. Incluso en las figuras de menor tamaño se incorpora todo tipo de detalles: el pelo de las crineras o de las pezuñas, los hollares, los ojos e incluso los lacrimales. En ocasiones esta técnica permite obtener asombrosos efectos de realismo, por ejemplo en las ya citadas representaciones de ciervo con la cabeza y el cuello sombreados descubiertas tanto en el arte mueble de El Castillo y Altamira (de ahí el nombre con que son conocidos) como en las paredes de varias cuevas cantábricas: Llonín, San Román de Candamo y Tito Bustillo en Asturias y Emboscados, la Garma y, nuevamente, Altamira y El Castillo en Cantabria. Junto con los grabados, en estos últimos estadios del arte paleolítico predominan los dibujos de contorno de animales, generalmente en negro, mientras que el rojo está más representado en los signos. El efecto de policromía se consigue asociando

dos pigmentos (por lo general el negro para el perfil y el rojo para el relleno) con la tonalidad natural de la pared, la repartición irregular del color y el lavado o raspado de ciertas zonas con el objeto de lograr un efecto de relieve por claroscuro.

La pintura, el grabado y, en su caso, la escultura, pueden asociarse. Las pinturas de Altamira (Santillana del Mar), Covaciella (Carreña-Cabrales) y Tito Bustillo (Ribadesella) fueron repasadas con franjas de incisiones o raspados de hasta 10 cm de anchura, lo que en el momento de su ejecución dejaba las figuras literalmente "recortadas" sobre el panel y sobre otras figuras que podrían haberse ejecutado anteriormente.

El arte magdaleniense está presente con mayor o menor densidad en todas las regiones peninsulares. Éste es el momento de los "grandes santuarios", muchos de los cuales ya habían sido utilizados en épocas anteriores: Pindal, Tito Bustillo, San Román de Candamo, Llonín y Covaciella en Asturias; El Castillo, La Pasiega, Altamira y La Garma en Cantabria, Ekain y Altxerri en el País Vasco (Moure Romanillo, 1995) (Figura 5.7).

Figura 5.7. Caballos de estilo figurativo analítico de la cueva de Ekain (Deba, Guipúzcoa), atribuidos al Paleolítico Superior Final, foto de A. Moure Romanillo.

Para los grabados de la Meseta Rodrigo de Balbín y Javier Alcolea proponen una cronología "corta" entre los estilos III y IV del sistema de Leroi-Gourhan (Balbín Behrmann y Alcolea González, 1994).

### *5.3.4. El final del arte paleolítico*

Contra lo que se ha defendido en las fuentes de tradición evolucionista, la pintura de tecnología más compleja no representa el final del arte paleolítico. Al menos uno de los bisontes modelados en negro del gran panel de Altamira, que vienen a rellenar espacios entre los famosos polícromos ha proporcionado fechas más recientes que aquéllos (entre el 14.800-13.940 y el 13.570-13.130 BP respectivamente); en Tito Bustillo, a la fase caballos y renos se superponen grabados con esquemas similares. En el estado actual de nuestros conocimientos, y en función sobre todo de la mayor información contextual y cronológica referente al ámbito cantábrico, puede decirse que arte mueble y arte parietal desaparecen en los límites entre la pulsación fría del Tardiglaciar, conocida en los diagramas polínicos como Dryas II (Cantábrico VII en la secuencia sedimentológica, c. 12.500-11.700 BP), y la oscilación de Allërod (Cantábrico VIII, c. 11.700-10.800 BP).

Esta última oscilación templada y húmeda coincidió con importantes cambios ecológicos (expansión del bosque) y culturales (captación de recursos y materias primas de un territorio próximo, migratoriedad más reducida). Dado el carácter integrado del hecho cultural, la desaparición del arte no puede descontextualizarse del resto de las modificaciones del comportamiento humano, y éste de los cambios de índole natural producidos especialmente entre el 12.000 y el 11.500 BP. La asignatura pendiente, posiblemente de forma definitiva, es conocer la red de relaciones causales entre los dos tipos de transformaciones mencionadas. Parece que el factor desencadenante es la modificación de las estrategias económicas, consecuencia de las nuevas circunstancia medioambientales y de la sobrexplotación que supuso la caza especializada a finales del Paleolítico.

Desde un punto de vista estilístico en estos últimos momentos coexisten dos tendencias artísticas, una figurativa y otra de carácter esquemático. En las representaciones animales pertenecientes a la primera encontramos un arte bastante convencional, con frecuentes líneas de despiece (crineras, manchas dorsales y escapulares, hocico, etc.). Entre las segundas, destacan unas versiones reducidas de cabezas de cabra en visión frontal que constituyen otra peculiaridad del área cántabropirenaica.

A estos últimos momentos pertenecen algunos de los importantes "santuarios sincrónicos" cantábricos, como Ekain (Deba), Santimamiñe (Basondo-Cortézubi), Altxerri (Aya) y Las Monedas (Puente Viesgo). En estos dos últimos se señala la presencia del reno, animal poco frecuente en el arte y entre

las evidencias arqueozoológicas de la Península, y que puede aquí aludir a las circunstancias especialmente frías del Dryas II. Precisamente, para la cueva de Las Monedas se dispone de tres dataciones AMS plenamente consecuentes que apoyarían esta atribución: 11.950, 12.170 y 11.630 BP. (Moure Romanillo, González Sainz, Bernaldo de Quirós y Cabrera Valdés, 1996).

### 5.4. La continuidad del hecho artístico

La investigación y, no en escasa medida, la Historiografía han tendido a hacer hincapié en las diferencias entre los horizontes artísticos señalados y entre mundo cantábrico y mundo mediterráneo. Ciertamente entre los contextos del PSA, PSM y PSF hay diferencias objetivas que, sin embargo, no deben vincularse a los cambios tecnológicos diseñados a partir de modelos teóricos procedentes de las Ciencias Naturales (presencia o ausencia de técnicas o de ciertos elementos de la cultura material). Igual que estamos muy lejos de profundizar en el significado de este arte, no resulta fácil correlacionar técnicas, estilos y tecnocomplejos. Muchas de las cuevas citadas (Castillo, Pasiega, Altamira, La Garma, Llonín) sabemos que fueron frecuentadas y decoradas en varios momentos del Pleniglaciar. Algunos de sus paneles muestran superposiciones que aportan valiosa información sobre la cronología relativa de estos procesos. No obstante no parece posible que sus etapas estén demasiado separadas entre sí. Lugares como el conjunto X de Tito Bustillo o el techo conocido como "la Capilla Sixtina" de Altamira sugieren cierta continuidad en su ejecución, al menos en las fases de apogeo artístico.

En lo que concierne a las dos principales regiones del Paleolítico Superior peninsular (el Norte y el Mediterráneo), salvo en la ya mencionada tardía expansión del Auriñaciense (cuyas primeras evidencias cantábricas y catalanas pudieron solaparse con la perduración del Paleolítico Medio en las áreas meridionales), las diferencias materiales y culturales sólo son elocuentes en el arte y las industrias del Solutrense, que llega a ser el horizonte más representado en las cuevas decoradas de Levante y Andalucía.

# 6

# *La procedencia de la información. Algunos paradigmas paleolíticos*

Se ha decidido llevar a cabo un doble enfoque. En primer lugar se planteará un acercamiento a cada uno de los grandes horizontes tecnoestilíscos: los orígenes del arte (Paleolítico Superior Antiguo, PSA), su asentamiento (comienzos del estadial, finales del PSA y PSM) y su apogeo y desaparición (PSF), que permitirá un planteamiento general de la problemática de su evolución. A continuación cada uno de los contextos se ejemplificará con un yacimiento representativo.

El segundo paso fue resultado de opciones no siempre fáciles, ya que a la elocuencia de su ocupación y de sus manifestaciones artísticas había que unir su integración en proyectos de investigación recientes en los que, a ser posible, se pudiera poner en relación el depósito arqueológico con las evidencias parietales. La elección de esos ejemplos se ha visto también dificultada por sus propios contenidos. Junto a lugares con decoración sincrónica, otros contienen secuencias superpuestas de técnicas y estilos que en ocasiones llegan a ocupar la totalidad del Paleolítico Superior, de forma que lo que proporciona respuestas en ciertas fases puede plantear nuevas preguntas para otras.

El abrigo asturiano de La Viña ha permitido datar estratigráficamente los orígenes prefigurativos del arte cantábrico y las representaciones de tipo figurativo-geométrico, que se corresponde con el tiempo que transcurre entre los interestadios de Hengelo y Lascaux. Ciertamente quedan fuera de este espacio temporal importantes conjuntos pintados en los que no contamos con información adicional moderna (Pasiega A, Covalanas, La Haza, etc.) y las regiones no cantábricas (conviene recordar el excepcional desarrollo del arte solutrense andaluz). Los ya mencionados trabajos en Cueva Ambrosio (Almería) han estableciendo relación directa entre sus ocupaciones solutrenses datadas por C 14 y varias pinturas y grabados, datos que sin duda habrá que tener muy en cuenta en un futuro próximo (Ripoll López, 1994).

El arte del Tardiglaciar alcanza su apogeo en los paneles polícromos d Altamira y Tito Bustillo que forman parte en ambos casos de superposicione que indican la frecuentación del mismo sector de la cueva en episodios inme diatamente anteriores y posteriores. Con el fin de no ofrecer una imagen exce sivamente evolucionista, y pese a que su cronología se apoya tan sólo en cri terios estilísticos y en dataciones absolutas, se terminará con la cueva de La Monedas, como ejemplo bien elocuente (en este caso "gracias" a su carácte sincrónico) del final del Paleolítico.

## 6.1. Abrigo de La Viña. Los orígenes y los primeros estadios figurativos

Su ubicación es Manzaneda (Asturias), a unos 7 Kilómetros de la capita del Principado. El yacimiento y los grabados rupestres fueron descubiertos e noviembre de 1978 y desde el año siguiente se encuentra debidamente prote gido y en proceso de estudio. Forma parte del importante grupo de yacimiento que se integran en el Proyecto de Investigación Nalón Medio, que desde 198 dirige J. Fortea Pérez, de la Universidad de Oviedo (Fortea Pérez, 1981, 1990 1992, 1994 y 1995) (Figura 6.1).

Figura 6.1. Paisaje del valle medio del Nalón (Asturias), en el que se encuentran los yacimientos de La Viña y La Lluera, entre otros, foto de M. R. González Morales.

### *6.1.1. La Viña como sitio arqueológico*

En La Viña confluyen dos circunstancias poco frecuentes en el poblamiento paleolítico cantábrico: el tipo de formación natural –un abrigo– y la existencia en el mismo de evidencias parietales, que tienen por tanto un carácter "exterior" en la acepción más clásica del término, que será matizada en otros lugares de este texto. El área de ocupación se extendía por toda la superficie protegida originalmente por la visera del abrigo, de forma que la superficie arqueológica puede estimarse en unos 300 metros cuadrados.

Los grabados se conservan, también de forma más o menos elocuente, a lo largo de toda la pared, observándose desde el comienzo de los trabajos que los paneles decorados continuaban por debajo del nivel del suelo, lo que ofrecía amplias posibilidades de datación estratigráfica.

#### *A) El entorno y la arquitectura natural*

Se trata de un abrigo de unos 30 metros de longitud y una profundidad entre los 7 y los 12 metros. Está situado en la margen derecha del río Nalón, a 100 metros por encima de su cauce principal. Al igual que otras cuevas y abrigos del mismo valle (La Lluera I y II, Entrefoces, Godulfo, Los Murciélagos), se abre en el típico paisaje cárstico modelado en las calizas carboníferas conocidas como "calizas de montaña".

#### *B) La utilización paleolítica del abrigo*

Las excavaciones realizadas en el marco del proyecto de investigación antes mencionado se han llevado a cabo en dos sectores, central y occidental, sobre superficies de 30 y 16 metros cuadrados respectivamente. No obstante, la extensión excavada en cada uno de los estratos ha variado en función de la proximidad a la pared y de cambios laterales.

La secuencia obtenida y correlacionada entre ambos sectores constituye una referencia clave para el estudio del Paleolítico Superior cantábrico, que va desde el Paleolítico Superior Antiguo (PSA) al Paleolítico Superior Final. Dentro del extraordinario interés de toda ella, desde un punto de vista cultural las principales innovaciones de la estratigrafía de La Viña se

concentran en el nivel Magdaleniense, en los del inicio del Paleolítico Superior (desde el Auriñaciense Antiguo al Perigordiense Final) y en la correlación entre la ocupación del abrigo y diferentes etapas de la decoración del mismo.

El nivel IV de la Viña, al que más o menos simultáneamente se sumaron otros similares de las cuevas de las Caldas y Llonín, vino a proporcionar la primera localización cantábrica del episodio conocido como Magdaleniense Medio de tipo pirenaico. Esta *facies* se caracteriza entre otras cosas por el desarrollo de la tecnología ósea y la abundancia de objetos de arte mueble, entre los que destacan algunos tradicionalmente considerados "fósiles directores", como las azagayas de base ahorquillada, los contornos recortados, los rodetes y las plaquetas decoradas.

El tramo inferior de la secuencia (niveles perigordienses y auriñacienses) es importante en un doble sentido: la sucesión detallada de ambos tecnocomplejos del Paleolítico Superior inicial y la polémica, de especial actualidad, sobre la expansión del Auriñaciense hasta el occidente de Europa y, con él, del *Homo sapiens sapiens,* que ya se encontraba asentado en Próximo Oriente desde el 150.000 o incluso el 200.000 BP. En La Viña, la parte superior del nivel XIII ha sido datado por C 14 en el 36.500±750 BP (Ly 6390), fecha no muy distante del 40.000 obtenido en el nivel 18 de El Castillo. En el otro extremo de la argumentación, la cronología más moderna de algunos estratos musterienses, en ocasiones con restos humanos pertenecientes a Neandertales, abunda en la idea de que la sustitución de una subespecie y de sus industrias por otra fue un proceso lento, durante el cual ambas coexistieron en el occidente europeo al menos durante diez milenios.

Como ya se ha señalado, el depósito arqueológico de La Viña recubre parcialmente los paneles decorados. En éstos pueden diferenciarse dos horizontes: el más antiguo, compuesto exclusivamente por motivos no figurativos (trazos verticales y paralelos) mientras que el más reciente incorpora ya representaciones animales (caballos y cérvidos, especialmente ciervas). La correlación entre la estratigrafía y los grabados puede seguirse de forma directa, ya que en varios puntos aquéllos recubren una figura o tramo de la pared, lo que permite establecer un término *ante quem* para su cronología. La excavación ha proporcionado información adicional de tipo circunstancial (el campo manual facilita deducir la altura y, por tanto, el antiguo nivel del suelo, desde el que fueron ejecutadas las figuras) y, nuevamente, pruebas de carácter estratigráfico, como la presencia de paralelos mobiliares y fragmentos decorados de la pared entre el resto de los aportes antrópicos integrados en niveles arqueológicos intactos.

### *6.1.2. El arte rupestre de La Viña*

Dado su varias veces mencionado carácter exterior y la extensión de los grabados por la práctica totalidad de la pared del abrigo, no parece viable establecer conclusiones sobre la distribución espacial, en este caso claramente condicionada por la arquitectura natural de la cavidad. Sin embargo, tal vez resulte significativo recordar que La Viña forma parte de un grupo de yacimientos con representaciones similares que tienden a situarse en la entrada de las cuevas, lo que confirma la disposición intencionadamente visible de los grabados, que desaparecen o presentan características claramente distintas en las zonas profundas.

#### *A) Iconografía y técnicas de trabajo de los grabados*

Como se ha señalado varias veces, los numerosos grabados de La Viña se agrupan en dos horizontes. El más antiguo tiene carácter prefigurativo (o, al menos, no figurativo) y está compuesto por líneas verticales y paralelas realizadas con incisiones gruesas (hasta 4 cm) y profundas (hasta 3 cm). Su presencia, como la del horizonte superior, no puede separarse del contexto próximo de otros yacimientos del valle del Nalón y de la problemática general de los grabados exteriores de la costa cantábrica. En la cercana cueva de El Conde, conjuntos lineales de técnica y tipología similares podrían también, al parecer, ser adscritos estratigráficamente al Paleolítico Superior Antiguo (Figura 6.2).

El segundo horizonte fue también construido mediante técnicas de incisión muy profunda, como es propio de los grabados exteriores. Aquí las representaciones no figurativas (trazos sueltos, grupos de líneas, signos angulares) coexisten con las de animales, principalmente ciervas, caballos y bóvidos. En este caso sus paralelos se encuentran en yacimientos no menos inmediatos, como La Lluera, Entrefoces, Los Murciélagos, El Bosque y Godulfo (Figura 6.3). Las ciervas con la cabeza levantada, con su característico diseño figurativo-geométrico, vuelven a aparecer en la boca de Cueva Chufín en el valle de Nansa, ya en el occidente de Cantabria.

En ambos casos hay que aludir nuevamente a los procesos de degradación diferencial que afectan al arte rupestre; sobre una superficie caliza expuesta a la luz y al ambiente exterior, las posibilidades de conservación de otras técnicas más frágiles serían prácticamente nulas. Baste recordar que la pintura y los

finos grabados de diferentes estilos están también presentes en zonas de entrada allí donde algún accidente (desprendimientos que cerraron La Garma, Pasiega B y Fuente del Salín) se ha encargado de su protección natural.

Figura 6.2. Trazos no figurativos del horizonte artístico más antiguo del abrigo de La Viña, foto de J. Fortea Pérez.

*B) El tiempo. Cronología de La Viña*

La Viña proporciona unas condiciones excepcionales que permiten correlacionar sus manifestaciones parietales con los aportes naturales y antrópicos que conforman su depósito. Los trazos lineales del primer horizonte artístico se encontraban recubiertos por los niveles IV (Magdaleniense Medio) a

Figura 6.3. Grabado figurativo de la serie reciente del abrigo de La Viña, foto de J. Fortea Pérez.

VI (Perigordiense) de la estratigrafía. La distancia necesaria para el control del campo manual, junto con otras argumentaciones indirectas, apoya la atribución al Auriñaciense defendida por el equipo investigador. Con ello nos encontraríamos ante el testimonio más antiguo de organización parietal de la Península. Si a ello sumamos la presencia de importantes colecciones de arte mueble auriñaciense descubiertas en Centroeuropa y, sobre todo, las elevadas dataciones obtenidas en la Grotte Chauvet (L'Ariège) (Clottes *et al.*, 1995) estaríamos en condiciones de replantearnos la llegada al occidente europeo, no sólo de los primeros grupos del hombre moderno, sino también de las formas de expresión gráfica que acompañarán su evolución cultural a lo largo de más de veinticinco mil años (Moure Romanillo, 1999).

En lo que concierne al segundo horizonte, las referencias cronológicas son aún más elocuentes, ya que no se limitan al contacto entre grabados y niveles arqueológicos o a la altura del campo manual, sino que incorporan el hallazgo de fragmentos decorados de las paredes en estratos arqueológicos intactos. Entre estos últimos destaca la presencia de un gelifracto con un trazo inciso no atruible al primer horizonte, descubierto en el nivel VIb, (el Perigordiense menos antiguo), otras esquirlas de gelifracción con restos de grabados del segundo horizonte presentes en el nivel IV (Magdaleniense Medio) y una plaqueta de esquisto paralelizable con el mismo descubierta en una zona revuelta que afecta al Solutrense-Perigordiense (Fortea Pérez, 1992: 27)

Todo ello consolida la hipótesis de que la serie reciente de grabados de La Viña fue ejecutada durante el final del Perigordiense y el Solutrense. Aunque aún se esté a la espera de resultados de los análisis de huellas de uso, hay que señalar la localización en uno de los niveles de ese tecnocomplejo de restos de sílex de buen tamaño con extremidades en ángulo diedro que bien podrían haber servido para la realización de los grabados. De esta forma, nos hallaríamos ante un conjunto técnica y estilísticamente similar a otras cuevas y abrigos del valle del Nalón y del occidente de Cantabria ya mencionadas. La distribución de representaciones animales y, sobre todo, las asociaciones de ciervas, anuncian composiciones similares a las que encontraremos en contextos del Paleolítico Superior final.

## 6.2. El apogeo del arte en el Tardiglaciar: la cueva de Altamira

Se encuentra situada en Santillana del Mar (Cantabria) y fue descubierta en 1875 por Marcelino Sanz de Sautuola, que llevó a cabo varias campañas de excavación. El panel principal fue localizado en 1879, durante una de estas actuaciones. Tras una larga polémica, ampliamente conocida, la autenticidad de las pinturas fue aceptada por la comunidad científica tras el hallazgo en Francia de figuras similares datadas estratigráficamente, lo que dio lugar a la publicación en 1902 del famoso "Mea-culpa de un escéptico" de E. Cartailhac.

### *6.2.1. Altamira como sitio arqueológico*

Ante todo, hay que recordar que Altamira es un lugar de ocupación paleolítica como otros muchos en Europa Occidental, y su excepcionalidad radica

únicamente en una parte de sus pinturas rupestres. La cueva contiene dos tipos de evidencias: un *área de asentamiento* y varias *áreas de decoración*. Su entrada fue frecuentada de una manera intermitente por grupos de cazadores-recolectores entre el 18.000 y el 13.500 BP.

### *A) El entorno y la arquitectura natural*

La cueva de Altamira se ubica dentro del medio natural característico del sector oriental de *la marina* del Cantábrico. Su boca se abre hoy en día a 160 metros sobre el nivel del mar, en las proximidades de la costa (4 km), de cauces fluviales de cierta importancia (a 2 km del Saja) y del estuario en que desembocan, juntos, el Saja y el Besaya (7 km). Durante el periodo de su ocupación y uso como espacio artístico paleolítico se estima que la costa se encontraba unos 125 metros por debajo que en la actualidad, dejando esta regresión al descubierto y operativa una franja de unos 4 km, hoy sumergida.

Pero no sólo ha cambiado el entorno externo. También el medio interior ha sufrido importantes modificaciones de origen natural y de origen humano: derrumbe y taponamiento de la entrada, desprendimiento de bloques en diferentes galerías, construcción de muros de contención y refuerzo, excavaciones arqueológicas y del suelo, etc. El resultado es una cavidad con una planta y perfil sensiblemente diferentes a lo conocido y utilizado por sus ocupantes paleolíticos.

### *B) La utilización paleolítica de la cueva*

La información arqueológica de Altamira se refiere a un intervalo de tiempo relativamente corto (como máximo dos milenios) en que la cueva fue varias veces frecuentada en distintas épocas del año. Hay dos tipos de evidencias conservadas, el yacimiento arqueológico y unas 250 figuras parietales (pinturas y grabados). La ocupación paleolítica se limitaba a la sala de entrada, en un tramo en que la anchura original de la boca (unos 15 metros) permitía aprovechar la luz exterior y la protección del techo y las paredes rocosas.

Las representaciones rupestres prácticamente aparecen en la totalidad de la cueva, a lo largo de la cual se observa una repartición aparentemente no aleatoria de temas y técnicas. Sólo en la sala I, la mundialmente conocida como "Capilla Sixtina del Arte Prehistórico" se superponen diferentes téc-

nicas y estilos que culminan con las famosas pinturas polícromas. No obstante éstos representan tan sólo una parte de las figuras de la cueva (en la que se conservan más de 250 evidencias parietales) y de la secuencia artística que contiene. Las galerías -además de hallazgos mobiliares actualmente imposibles de documentar- contienen pinturas o grabados en varios tramos: galería I (la conocida "sala de los polícromos"), galerías II-IX y "Cola de Caballo" (galería X).

El yacimiento arqueológico del área de estancia fue objeto de excavación por parte del descubridor de la cueva, Marcelino Sanz de Sautuola, entre 1875 y 1880; por E. Harlé en 1881; Hermilio Alcalde del Río en 1904; H. Obermaier (1924-1925) y, más recientemente, por Joaquín González Echegaray y L. G. Freeman (1980-1981). Las distintas campañas indican la existencia de varios niveles de ocupación con materiales pertenecientes a dos tecnocomplejos del Paleolítico Superior: el Solutrense Superior y el Magdaleniense Inferior.

La información paleoeconómica indica la explotación del territorio inmediato a la cueva en todas las épocas del año, incluido el invierno. En ambos periodos está documentada la existencia de masacres de manadas de ciervos (restos de individuos de diferentes sexos y edades), la caza de varias especies de ungulados (grandes bóvidos, caballo, cabra, rebeco) y la pesca de río y estuario. En el Magdaleniense hay además una intensa actividad marisquera de roquedo (lapas, bígaros).

Para el Magdaleniense de Altamira se dispone de dos fechas de C 14 convencional obtenidas de carbones de las excavaciones antiguas y de los trabajos de la década de los ochenta, que han dado resultados de 15.500±700 BP y 15.910±230 BP respectivamente. Por su parte, los recientes análisis AMS de las piezas del yacimiento han proporcionado fechas del 14.520±260 BP y el 14.480±250 BP. La segunda de estas fechas procede de un omóplato decorado con una cabeza de cierva que emplea la característica convención de sombreado presente en grabados parietales de ésta y otras cuevas cantábricas. Para el nivel solutrense, la única datación AMS procedente de un objeto óseo de arte mueble corresponde al 18.450±320 BP.

La cueva de Altamira fue también un espacio artístico con varias áreas de decoración. Al analizar la distribución espacial de pinturas y grabados conviene tener en cuenta el aprovechamiento de la arquitectura de la cueva y las modificaciones de origen natural que se han producido en ella. Atendiendo a la relación entre arte y soporte podemos diferenciar tres unidades de asociación (Figura 6.4):

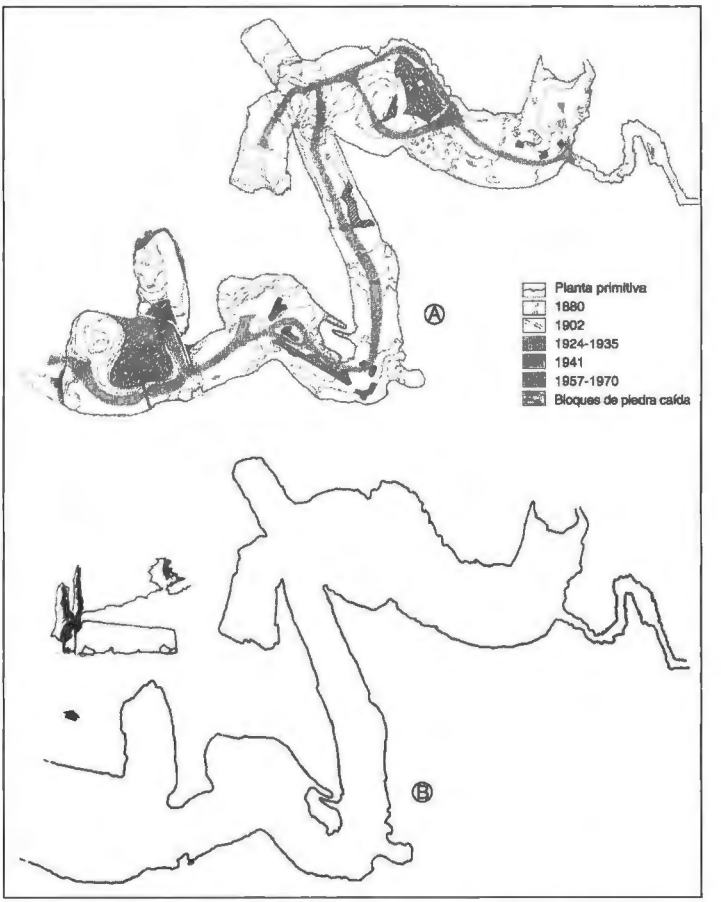


Figura 6.4. Comparación entre la estructura actual de la cueva de Altamira (arriba) y una reconstrucción aproximada de la que tendría durante el Paleolítico, reconstrucción según A. Moure Romanillo.

— Área de entrada. Antes del cierre natural de la boca y de la construcción de los muros de contención que separan el vestíbulo de la primera sala, el conjunto principal de pinturas y grabados (sala I) era una prolongación abierta del área de estancia hasta la que incluso llegaba algo de luz exterior. El panel está situado en un techo ligeramente inclinado (buzamiento de 10 grados en dirección Sur) correspondiente a la cara inferior de un estrato en que algunos de los polícromos se ajustan exactamente a relieves naturales.

— Las galerías y "La Hoya". Por el contrario, en las galerías II a IX la mayor parte de las figuras se ubican en cornisas correspondientes a antiguas superficies de fractura de bordes de estratos calizos originadas por los desprendimientos gravitacionales que formaron –y siguen afectando– a la cueva.
— La galería X o "Cola de Caballo" presenta una disposición en túnel o pasillo, con grabados y pinturas negras en las paredes y el techo. Algunas de ellas parecen presentar un cierto esquema compositivo en el que se integran varias "máscaras" en emplazamientos especiales.

### 6.2.2. *El arte de Altamira*

#### *A) Iconografía y técnicas de trabajo de las pinturas y grabados de Altamira*

Desde un punto de vista iconográfico, los temas representados se reparten más o menos al 50 % entre figuraciones y signos. Las primeras corresponden casi en su totalidad a diferentes especies animales: 66 ciervos (20 ciervas y 46 ciervos), 40 caballos, otros tantos bisontes, 8 uros, 16 cabras, 2 jabalíes y 2 rebecos, a las que se suma un reducidísimo número de antropomorfos (los "orantes") y "máscaras". Entre los signos destacan claviformes, manos y "chozas" en el panel, y cuadrangulares y escaleriformes en el resto de las galerías.

En una relación no aleatoria con los temas encontramos una gran variedad de técnicas de grabado y pintura. Salvo la policromía, todos ellos aparecen en diferentes puntos de la cueva, pero sólo la primera sala permite el estudio de las superposiciones, aunque sus fases no siempre resulten fáciles de discriminar.

Bajo distintas cantidades y calidades, Altamira presenta un auténtico muestrario de la mayor parte de los procedimientos de ejecución del grabado y de la pintura. Los primeros se realizaron mediante digitaciones o incisiones. Por su parte, las técnicas de las pinturas pueden sintetizarse en tres grandes grupos: la "serie roja" (trazos de contorno o tintas planas), la "serie negra" y los polícromos. Estos últimos realmente emplean tan sólo dos pigmentos artificiales, que se reparten con diferentes intensidades y se combinan con el grabado, el raspado, el lavado y la coloración y accidentes naturales de la pared.

*B) El tiempo. Cronología de Altamira*

La antigüedad atribuida al arte rupestre puede proceder de varios referentes técnicos y/o estilísticos, como los sistemas clásicos de H. Breuil o A. Leroi-Gourhan, la aplicación de criterios de cronología comparada en relación con el yacimiento de la propia cueva, o de la datación directa de los pigmentos.

En el caso de Altamira, la época de utilización del yacimiento corresponde a un espacio de tiempo relativamente corto perteneciente a los comienzos del Tardiglaciar, que se sitúa entre el 18.000 y el 13.500 BP.

La cronología relativa del arte parietal puede seguirse con ciertas limitaciones en el panel principal. De su revisión y de las dataciones absolutas de que hablaremos más adelante podemos concluir tres grandes etapas, las dos últimas conectadas por significativos elementos de continuidad:

— *Serie roja.* Manchas y restos de pintura. Improntas de manos en positivo y negativo. Dibujos lineales en rojo, tintas planas con caracteres de estilo II (hocico en "pico de pato", etc.) (Figura 6.5).

Figura 6.5. Pinturas de la serie roja de Altamira, foto de A. Moure Romanillo.

— *Serie negra.* Figuras lineales en negro y grabados con zonas de modelado interior semejantes a los famosos omóplatos tipo Altamira-El Castillo (Figura 6.6).

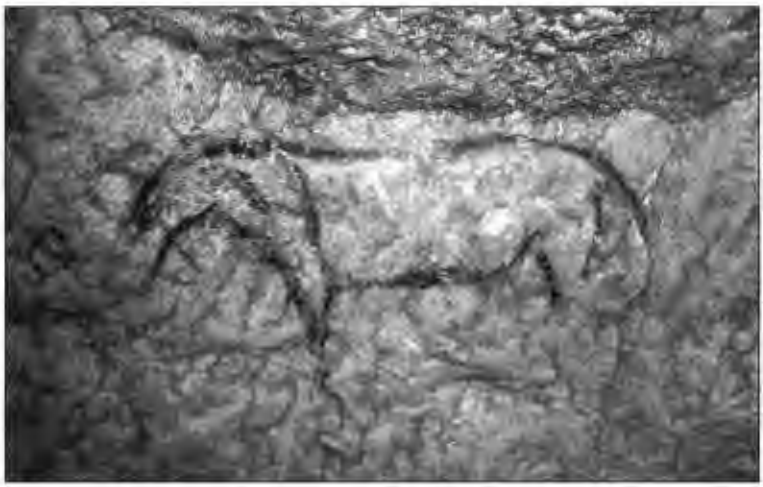

Figura 6.6. Caballo pintado de la serie negra de Altamira, foto de A. Moure Romanillo.

— *Conjunto sincrónico* de grandes polícromos, asociados y repasados con grabado. En los espacios intermedios se sitúan algunas figuras modeladas en negro, que las dataciones AMS presentan como efectuadas con posterioridad (Figura 6.7).

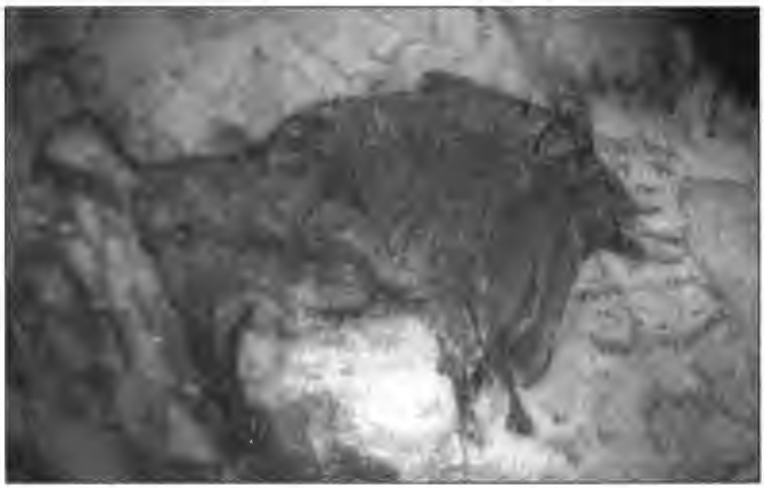

Figura 6.7. Bisonte policromo de Altamira, foto de A. Moure Romanillo.

La relación entre determinadas fases de las pinturas y grabados del yacimiento cuenta con algunos datos estratigráficos relevantes, como la presencia de los mismos recursos estilísticos tanto en el arte rupestre como en el arte mueble. Recientemente se han conseguido fechas de C 14 convencional y por acelerador, que proporcionan las primeras dataciones directas a partir de los pigmentos utilizados en los polícromos y de algunos omóplatos decorados del nivel magdaleniense.

Las dataciones absolutas obtenidas por AMS de varias muestras de colorantes del "gran panel" (dos bisontes polícromos y uno modelado en negro), de la galería IV (un trazo negro infrapuesto a un grabado con modelado interior), "La Hoya" (una cierva) y la "Cola de Caballo" (signos tectiformes, marcas negras) permiten situar en el tiempo al menos las fases b) y c) antes reseñadas. Los resultados son los del cuadro 6.1 (Moure Romanillo, González Sainz, Bernaldo de Quirós y Cabrera Valdés, 1996).

Cuadro 6.1. Dataciones obtenidas en Altamira

| Referencia | Figura | Datación |
|---|---|---|
| GifA 91178 | Bisonte monocromo | 13.570±190 BP |
| GifA 91249 | | 14.410±200 BP |
| GifA 96067 | | 14.800±159 BP |
| GifA 91179 | Bisonte polícromo XXXVI | 13.910±170 BP |
| GifA 91254 | | 14.710±200 BP |
| GifA 96060 | | 14.800±150 BP |
| GifA 96071 | Bisonte polícromo XXXIII | 14.330±190 BP |
| GifA 91330 | | 14.250±180 BP |
| GifA 96071 | | 14.820±130 BP |
| GifA 96059 | Trazo galería IV (bajo grabado) | 14.650±140 BP |
| GifA 96062 | Cierva en negro de "La Hoya" | 15.650±180 BP |
| GifA 91185 | Signo de la "Cola de Caballo" | 15.440±200 BP |
| GifA 96061 | Trazos negros "Cola de Caballo" | 16.480±210 BP |

La serie es consecuente con la cronología del Solutrense y del Magdaleniense cantábricos. En el caso del nivel de Altamira correspondiente a este último, es importante valorar la datación obtenida de un omóplato con una cabeza de cierva grabada y sombreada interiormente (14.480±250 BP) (Valladas

*et al.*, 1992: 69), de acuerdo con una convención presente en otros yacimientos cantábricos y, en concreto, en las paredes de esta misma cueva. Una de esas figuras parietales se encuentra en Altamira infrapuesta al trazo de la galería IV, fechado en el 14.650 BP.

En resumen, puede decirse que las pinturas se encuentran en relación con su depósito arqueológico, y que todo ello se corresponde con el momento de apogeo del arte rupestre y mobiliar del Magdaleniense Cantábrico, en un horizonte ligeramente anterior al representado en las cuevas de Tito Bustillo, Ekain, Altxerri, Santimamiñe, Las Aguas, Castillo "e", Llonín, etc.

### 6.2.3. *Conclusión. Reflexiones hacia el futuro*

Después de los trabajos pioneros de Sautuola, las investigaciones fundamentales sobre Altamira se remontan en algunos casos a comienzos de siglo: *La caverne d'Altamira, a Santillane, prés Santander (Espagne)* de E. Cartailhac y H. Breuil (1906) y *La cueva de Altamira de Santillana del Mar*, de H. Breuil y H. Obermaier (1935). Estas publicaciones, ejemplares en su época y válidas aún en muchos aspectos, constituyen las únicas obras de conjunto *originales* sobre la famosa cueva.

Es preciso y urgente programar y abordar con técnicas modernas un estudio integral sobre Altamira que permita documentar y poner al día tanto el catálogo de figuras como el contenido de su yacimiento arqueológico. Como cualquier investigación que requiera presencia humana, debe programarse con todo tipo de cautelas de cara a evitar la más mínima incidencia en su delicada situación actual. Ese proyecto deberá continuar las investigaciones sobre el estado de la cueva y de sus pinturas, muchas de las cuales se encuentran o han sido suspendidas en un estadio preliminar. Ni los estudios de arte rupestre, ni las excavaciones, ni el seguimiento de los parámetros de conservación, deben ser considerados de una manera aislada, debiendo tender a compatibilizar la investigación, la conservación y el disfrute social.

## 6.3. La cueva de Tito Bustillo. Otros enfoques de realidades parecidas

Se trata de un yacimiento abierto al público situado en Ribadesella (Asturias), en cuyo casco urbano se ubican las instalaciones turísticas (aula didáctica, área de acogida, cafetería) y el acceso artificial utilizado por los actuales visitantes. Forma parte del sistema cárstico del Macizo de Ardines, horadado por el río San Miguel, que actualmente circula por un nivel inferior que desembo-

ca en el Sella. Las galerías en que se llevó a cabo la ocupación paleolítica no conservan acceso horizontal, ya que la antigua entrada está totalmente taponada por un desprendimiento datado en el Tardiglaciar (Moure Romanillo, 1992).

La galería en que se encuentran las pinturas fue descubierta en 1968 por el grupo espeleológico "Torreblanca" después del descenso casi vertical de unos 120 m desde una boca de sima conocida como "Pozo de la Cerezal" que, al igual que la entrada de época paleolítica, se localiza en las afueras de la aldea de Ardines.

### *6.3.1. Tito Bustillo como sitio arqueológico*

Conserva un *área de estancia* en la antigua entrada de Ardines y un *área de decoración* debajo del panel principal, famoso mundialmente por sus caballos y renos polícromos. Hay además hasta once zonas (conjuntos) decorados, que se numeran de Este a Oeste: los denominados de I a VII pertenecen al sector oriental y el resto, VIII a XI, al occidental (Balbín Behrmann y Moure Romanillo, 1980 y 1982; Moure Romanillo, 1992).

#### *A) El entorno y la arquitectura natural*

Tito Bustillo se abre en el Macizo de Ardines, que constituye el límite occidental de la región costera del oriente de Asturias, un pasillo litoral que se extiende entre los ríos Sella y Nansa. Se trata una vez más de un típico asentamiento de la *marina* del Cantábrico, caracterizado por la escabrosidad del terreno y la proximidad al mar (actualmente menos de 1 kilómetro; unos 6 o 7 durante la máxima regresión tardiglaciar, en torno al 18.000 BP).

Una vez más estamos ante una cavidad que ha sufrido profundas transformaciones naturales y antropogénicas. La galería principal, o *galería larga,* es la única practicable sin recurrir a técnicas de Espeleología, y por tanto la que se utiliza en las visitas turísticas, que acceden a través de un túnel artificial y transcurren a lo largo de 850 metros desde lo que ahora es el final de la cueva, al pie del derrumbe que la separa de La Cuevona, hacia la entrada por Ardines. Ambos se encontraban separados por un tramo de paso relativamente difícil que sugiere que los sectores eran practicables desde dos entradas: La Cuevona para el oriental y la de Ardines para el occidental. Una bifurcación de esta última conduce a la sala del panel principal (conjunto X), situado a poco más de 150 metros del área de estancia de la entrada de Ardines.

### *B) La utilización paleolítica de Tito Bustillo*

Las actuaciones arqueológicas se iniciaron con la excavación del área de estancia y del área de decoración a cargo de M. A. García Guinea, continuando con un proyecto integral de estudio dirigido por A. Moure Romanillo y R. de Balbín Behrmann, que comprende tanto la continuación de los trabajos en ambas zonas como la documentación del arte rupestre y la interrelación de todas las actividades realizadas en la cueva (Moure Romanillo, 1989 y 1990).

La excavación del área de estancia se ha llevado a cabo en la parte interior del desprendimiento que tapona la boca, y por lo tanto a una veintena de metros del exterior. Los trabajos no han llegado hasta la base del depósito, por lo que la información se reduce a las diferentes capas de los dos primeros niveles. Los datos medioambientales proporcionados por el diagrama polínico muestran la sucesión de un periodo húmedo (nivel 2) a otro extremadamente frío (nivel 1).

El nivel superior documenta la frecuentación de la cueva por parte de grupos cazadores especializados que practicaban, además, la pesca de salmónidos y un intenso marisqueo de lapas y bígaros. Como es habitual en el Cantábrico la actividad cinegética se centraba en las manadas de ciervos, seguida, en cantidades menores, por cabras, caballos, uros y rebecos. De manera esporádica aparecen restos de reno, corzo y foca. Las industrias corresponden al tecnocomplejo Magdaleniense Reciente, con arpones de una fila de dientes y abundante material lítico y óseo.

A lo largo de toda la secuencia destaca la presencia de colorantes y otros restos tecnológicos relacionados con el arte rupestre, así como de obras de arte mueble. Algunas de estas últimas –en especial las plaquetas grabadas de la capa 1b– presentan ciertas analogías con figuras de las fases recientes de las superposiciones del panel principal. A ello se suman otras consideraciones de tipo paleoecológico que apuntan a los ocupantes del nivel 1 del yacimiento como autores de los famosos polícromos.

Las dataciones absolutas más fiables obtenidas en el yacimiento por el procedimiento del C 14 por acelerador (AMS) van desde el 14.910 (capa 1*c*.3) al 12.850 (1*bc*). Todo el complejo inferior presenta fechas consecuentes entre el 14.500 y el 14.900 BP, lo que resulta inusualmente antiguo en contextos con arpones. Estos resultados, más que cuestionar la cronología de los primeros arpones magdalenienses, animan a revisar el modelo teórico de la supuesta secuencia de las cadenas operativas del final del Paleolítico Superior, lo que sugiere que habría que dar más valor a la variabilidad funcional (encontramos arpones porque la ocupación correspondería a una época de pesca) que a una evolución unilineal.

### *6.3.2. El arte de la cueva de Tito Bustillo*

#### *A) Iconografía y técnicas de trabajo*

Como se ha dicho, las evidencias parietales se distribuyen por toda la *Galería Larga* en 11 conjuntos. Los seis primeros, en lo que hemos llamado sector oriental, contienen pintura roja utilizada exclusivamente para signos y grabados que representan además animales. Curiosamente, los conjuntos con signos rojos se localizan en la pared derecha viniendo de La Cuevona, y los grabados en la izquierda. Aunque el término "signo" alude literalmente a una convención o concepción simbólica, se ha considerado entre ellos a varios temas que perfectamente podrían haber tenido cabida entre las representaciones humanas, como el grupo de vulvas y la única mano localizada.

El camarín de las vulvas contiene algunos de los ejemplares más realistas de este tema, datado en varios momentos del Paleolítico Superior. Uno de ellos se encuentra integrado en un perfil que recuerda las esquematizaciones femeninas del Magdaleniense Superior de Gönnersdorf (Figura 6.8). Este paralelismo mobiliar y su asociación con toda una tipología de signos rojos característicos del oriente de Asturias y del occidente de Cantabria, que frecuentemente se asocian a accidentes naturales, apoya la atribución cronológica propuesta por los autores del estudio. Las representaciones genitales, como las manos o los caballos, son un elemento iconográfico más, y por ello pueden repetirse en diferentes momentos.

Respecto a los grabados, la presencia del característico sombreado interior sobre la cabeza de los cérvidos, frecuente tanto en el arte mueble (omóplatos tipo Altamira-El Castillo) como rupestre (hasta 11 cuevas cantábricas, además de Tito Bustillo) apunta también hacia el mismo episodio magdaleniense.

En el sector occidental destacan el panel principal y la "Galería de los Caballos". Como en Altamira, en el primero es el único en el que puede seguirse una superposición sincrónica en la que se diferencian 11 fases técnica y estilísticamente caracterizadas. Las 105 figuras inventariadas en los trabajos de A. Moure Romanillo y R. de Balbín Behrmann se distribuyen en 36 signos y 69 representaciones animales. Desde un punto de vista estrictamente formal, los primeros se concentran en nueve grupos: cuadrangulares, circulares u ovales, series de trazos, horquillas, líneas en zig-zag o series de ángulos, trazos sueltos lineales o curvilíneos, flechas y fungiformes. Destacan las formas cuadrangulares subdivididas interiormente en retículas o peines entre los grabados y las "parrillas" o escutiformes entre las pinturas.

Figura 6.8. Composición central del "camarín de las vulvas" de la cueva de Tito Bustillo, foto de A. Moure Romanillo.

Las representaciones animales corresponden, por orden de frecuencia, a las siguientes especies: ciervos (especialmente hembras), caballos, renos, cabras, bisontes y sendos ejemplos de uro y rebeco. Por supuesto, estas cuantificaciones globales de signos y animales son escasamente significativas, ya que hay notables diferencias entre las 11 fases de decoración del panel, cada una de las cuales aparece caracterizada por el empleo o el predominio de ciertas técnicas. En concreto, entre los polícromos encontramos exclusivamente renos y caballos, mientras que todos los ciervos son grabados o pinturas negras, con la única excepción de una cierva en tinta roja muy degradada hacia sepia (Figura 6.9).

También varían diacrónicamente los esquemas compositivos, aunque las superposiciones, que a veces parecen destinadas a eliminar figuras anteriores, sólo permiten reconocer la organización espacial de alguna de las fases. Entre los polícromos, dos renos tecnoestilísticamente idénticos aparecen claramente afrontados y otros dos caballos, que presentan además las mismas convenciones (despiece en "M", cebraduras en las patas) se suceden en hilera. En la etapa de las figuras negras hay por lo menos dos escenas de caza evidentes, en las que del cuerpo de los ciervos parten unos trazos perfectamente identificables como flechas.

Figura 6.9. Figuras polícromas del panel principal de la cueva de Tito Bustillo, foto de A. Moure Romanillo.

La "Galería de los Caballos" es un reducido divertículo del corredor principal en el que se ubica uno de los paneles grabados más espectaculares del arte cantábrico. Sobre un bloque de menos de dos metros cuadrados se superponen siete caballos, un gran bóvido y otros temas indeterminados. Junto a este bloque se conserva un reno acéfalo y, frente a él, un caballo. En todo el conjunto sorprende el aprovechamiento de accidentes naturales para completar y proporcionar relieve a varias figuras. Se trata de un ejemplo evidente de superposición sincrónica que presenta convenciones (despiece de crinera y crinera en *hachures* o trazos) existentes en el arte mueble del Magdaleniense Reciente (Figura 6.10).

El sector conserva otras figuras similares a algunas de las del gran panel: un caballo en que la bicromía se asocia al grabado en el tramo en que la galería se bifurca hacia aquél y restos de figuras rojas en el entorno del área de ocupación.

### *B) El tiempo. Cronología de Tito Bustillo*

Hasta el momento no disponemos de fechas directas procedentes de pigmentos de Tito Bustillo. No obstante, la cueva ofrece excepcionales posibilidades de datación a partir de la correlación de sus evidencias parietales con otras

actividades paleolíticas representadas en el área de decoración del gran panel y en el área de estancia de la entrada de Ardines.

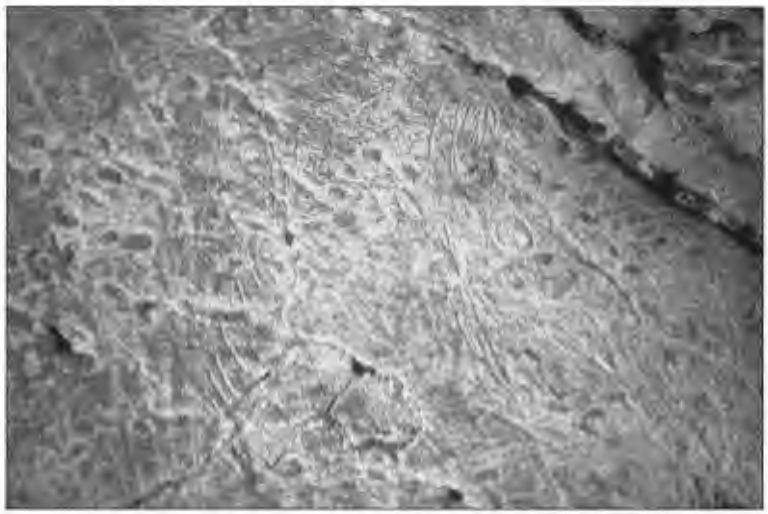

Figura 6.10. Detalle de la "Galería de los caballos" de la cueva de Tito Bustillo, foto de A. Moure Romanillo.

Como se ha dicho, el panel principal es el único en que puede ser seguida una secuencia relativa, y sus nueve etapas proporcionan además algunas pautas para la datación de las pinturas y grabados de otros conjuntos de la cueva. La presencia de ciertos nexos de continuidad permite aglutinar la sucesión en dos series: la antigua, con figuras rojas y negras, y la reciente, que va desde las ciervas con modelado interior hasta los polícromos y los grabados que se les superponen. Todas las etapas contienen figuraciones y signos estilísticamente diagnósticos, con excepción de las pinturas rojas, posiblemente perdidas o no determinables con las técnicas actuales a causa de los sucesivos repintados de la pared.

*A) Serie antigua:*

I. Manchas y restos de pinturas rojas.
II. Pinturas rojas de carácter prefigurativo, mal conservadas.

III. Pinturas negras parcialmente modeladas del panel A (bisontes, grandes bóvidos, etc.). Figuras negras lineales (hilera de pequeños cérvidos y otras evidencias del panel D).

*B) Serie reciente:*

IV. Grabados en trazo simple único y trazo simple repetido que utilizan dos buenas referencias estilísticas: sombreados interiores (panel de cabezas de cierva) y despieces de crinera presentes también en los polícromos.
V. Mancha roja uniforme que servirá de fondo a los polícromos.
VI. Repintado de algunos de los grabados de la fase IV.
VII. Caballos y renos polícromos.
VIII. Caballo 40, grabado con las mismas convenciones (quizá boceto o inicio de la ejecución) que los polícromos.
IX. Repaso de los polícromos mediante una amplia franja de raspado similar a la localizada en Altamira. Contorno caballo 36 (Figura 6.11).

Figura 6.11. Sector central del panel principal de Tito Bustillo (última fase repaso caballo 36), según Balbín Behrmann y Moure Romanillo, 1982.

Como en Altamira, a lo largo de la serie reciente (desde las ciervas con modelado interior hasta grabados superpuestos a los polícromos) hay claros elementos de continuidad. Si a ellos sumamos la asociación restos de pintura negra con los grabados de la fase IV y el resultado de las dataciones por acelerador de aquella cueva cántabra, esa continuidad podría retrotraerse hasta la fase III. La serie roja está presente en el entorno del área de ocupación, que a veces hemos denominado –de forma claramente excesiva– "santuario exterior".

Bajo este panel, en el área de decoración se conservan restos tecnológicos (industria lítica y ósea, colorantes, objetos de adorno, un hogar de iluminación, fauna consumida) que sugieren su relación con la ejecución del mismo o de una o varias de sus fases. Alguna de esas evidencias presenta además paralelos en otros hallazgos mobiliares descubiertos en el hábitat de la antigua boca. Con ello, el panel de los polícromos o, al menos, la serie reciente, pueden correlacionarse con el nivel 1 de la entrada. El intervalo representado entre la serie negra y la última etapa de las superposiciones reproduce una secuencia tecnoestilística similar a la de Altamira, cuya continuidad ha sido señalada en otro lugar. Las pinturas rojas, claramente efectuadas antes, no han aportado hasta el momento referencias cronológicas directas.

Los paralelismos mobiliares entre el área de decoración y la estratigrafía de la entrada se repiten en varias de sus capas. Los que pueden ser más significativos, como las placas de la capa 1b, se refieren a los grabados similares y superpuestos a los polícromos. La información paleoclimática también indica un clima riguroso, con presencia esporádica de reno en las capas superiores del nivel 1.

Las fechas de C14 convencional obtenidas en diferentes campañas de excavación proporcionaron resultados considerados demasiado antiguos (y a veces internamente contradictorios) para un Magdaleniense con arpones. Los directores del proyecto han argumentado a favor de una cronología "larga" (Moure Romanillo, 1990: 121-125) que también se reproduce en la última serie de fechas obtenidas por acelerador (Moure Romanillo, 1997; cuadro 6.2).

### *6.3.3. Conclusión. Reflexiones hacia el futuro*

Tanto las fechas como la industria y, sobre todo, los objetos y la decoración mobiliar encajan en el contexto general del mundo magdaleniense pire-

Cuadro 6.2. Fechas obtenidas por acelerador

| Ref. | Sigla | Material | Cuadro | Nivel | OxA- | Edad BP |
|---|---|---|---|---|---|---|
| TB-1 | TBP-71/84 | H marcas | 14c/s2 | a/d | 6258 | 13520±110 |
| TB-2 | TB-81 | H marcas | XII-C | 1b | 6259 | 12850±90 |
| TB-3 | TB-83 | H marcas | XI-B | 1b-c | 6260 | 14550±110 |
| TB-4 | TB-83 | H marcas | XI-B | 1c.1 | 6261 | 14440±100 |
| TB-5 | TB-82 | H marcas | XII-C | 1c.2 | 6262 | 14680±110 |
| TB-6 | TB-77 | H marcas | XIII-D | 1c.3 | 6858 | 14910±110 |

naico, bien representado en otras cuevas asturianas y cántabras, como La Viña, Las Caldas, Llonín o La Garma (esta última aún en un estadio muy preliminar de investigación). Las diferencias en los tradicionales "fósiles-guías" (por ejemplo, la presencia o ausencia de arpones) deben atribuirse a variabilidad funcional o estacional. Recordando las tantas veces citadas ciervas con modelado interior, todo indica que no estamos muy lejos del horizonte representado en Altamira en un momento de apogeo técnico y estilístico del arte rupestre (Moure Romanillo y Bernaldo de Quirós, 1995; Moure Romanillo, 1995).

### 6.4. El final del arte paleolítico cantábrico. La cueva de Las Monedas.

Se encuentra situada en el Pico del Castillo, en Puente Viesgo (Cantabria), extremo oriental del Dobra, que lo es a su vez de la Sierra del Escudo de Cabuérniga. Comparte este emplazamiento privilegiado al menos con otras tres cuevas decoradas: El Castillo, La Pasiega y Las Chimeneas. Su descubrimiento en 1952 fue resultado de las prospecciones dirigidas desde la entonces Diputación Provincial de Santander, que permitieron también la localización de la cueva de Las Chimeneas. Su estudio fue llevado cabo y publicado por E. Ripoll Perelló (1972); las intervenciones posteriores se han referido a la obtención de muestras de pigmentos para su datación por acelerador, dentro del proyecto de la Universidad de Cantabria comentado en capítulos anteriores (Moure Romanillo, González Sainz, Bernaldo de Quirós y Cabrera Valdés, 1996: 312-315).

### 6.4.1. *Las Monedas como sitio arqueológico*

En la cueva no se conoce área de ocupación paleolítica, tal vez porque tampoco se conserva su entrada original (que no tiene nada que ver con el actual acceso turístico). El único material arqueológico mobiliar descubierto corresponde a dos lotes fuera de contexto, uno de materiales de la Edad del Bronce (tres leznas y un hacha plana) y otro de monedas del siglo XVI.

#### *A) El entorno y la arquitectura natural*

La entrada original de Las Monedas, cuya posición aproximada puede estimarse a partir de la dirección de la galería principal y de la topografía interior y exterior, se abría en la cara sur del Pico del Castillo, en la misma cota que las del resto de las cuevas decoradas (185-190 metros). Desde esa ladera y altitud se dominan varios kilómetros de valle medio del río Pas.

#### *B) La utilización paleolítica de Las Monedas*

Como habrá podido deducirse, las evidencias paleolíticas se limitan a las obras de arte parietal. Pese a las grandes dimensiones de la cueva, que supera los 800 metros, las pinturas se limitan a un tramo de 12-13 metros, y dentro del mismo se concentran en un radio de 6 o 7. La información topográfica antes mencionada indica que no se encuentran nada lejos del exterior.

### 6.4.2. *El arte rupestre de la cueva de Las Monedas*

El único conjunto descubierto se caracteriza por su homogeneidad tanto técnica como estilística, lo que lo convierte en uno de los paradigmas de "santuario" sincrónico. En él han sido documentadas 28 figuraciones, numerosos trazos sueltos y varios signos.

#### *A) Iconografía y técnicas de trabajo*

Entre las figuraciones animales predominan ampliamente los caballos (15), seguidos de renos y cabras (cuatro representaciones de cada una), sendos ejem-

plares de bisonte, uro y oso y otros tantos dudosos carnívoro y antropomorfo (Figura 6.12). Los signos se concentran en tres grupos, entre los que destacan una flecha y una retícula en cuyo interior se encuentra otro incierto animal, lo que ha favorecido su interpretación como trampa.

En todos los casos se trata de representaciones pintadas con carbón vegetal. La mayoría son dibujos de trazo continuo limitado al contorno o a líneas de despiece, aunque alguno de estos últimos incorpora la tinta plana.

Figura 6.12. Caballo pintado en la cueva de Las Monedas (Puente Viesgo, Cantabria), que presenta los característicos despieces del arte mueble del final del Paleolítico Superior. Datado por acelerador en el 11.950±120 BP, foto de A. Moure Romanillo.

*B) El tiempo. Cronología de Las Monedas*

Hasta el momento la cronología de este yacimiento cantábrico –como la de la mayoría absoluta del arte rupestre– se basaba en criterios estilísticos y en parte medioambientales (Ripoll Perelló, 1972; González Echegaray, 1968). El canon de las figuras (figurativo analítico, en la línea del estilo IV reciente de Leroi-Gourhan) con despieces bien datados en el arte mueble (longitudinales, en "M", de hocico, de crinera) encajaba y encaja en lo generalmente admitido para el Magdaleniense Superior. Desde un punto de vista climático tam-

bién ha sido tenida en cuenta la presencia del reno, cérvido especialmente poco frecuente tanto entre los restos de alimentación como en el arte cantábrico, cuya localización esporádica coincide con los episodios más fríos, uno de los cuales sería la fase Cantábrico VII (12.800-11.800 BP). Durante esta última se produjo además un mayor flujo de sus manadas desde las llanuras aquitanas hasta el Cantábrico.

La atribución al final del Paleolítico se ha visto confirmada por las dataciones absolutas obtenidas por acelerador en un caballo y un caprino del varias veces mencionado panel: 11.950±120 y 12.170±110 y 11.630±120 BP respectivamente (Moure Romanillo, González Sainz, Bernaldo de Quirós y Cabrera Valdés, 1996: 312-315).

Las fechas de Las Monedas, permiten rescatar dos observaciones realizadas en capítulos anteriores: el enfoque no evolucionista y la coincidencia de la desaparición del arte cuaternario con un cambio ecológico que comportó importantes modificaciones culturales.

# 7

# *Arte pospaleolítico. De cazadores a campesinos en la España oriental*

Ya hemos adelantado que la Prehistoria reciente de la Península Ibérica no termina con la producción artística con la que participaba en el gran arte paleolítico occidental. Durante el Posglaciar se suceden, y ocasionalmente se solapan, varios grupos de evidencias parietales caracterizadas por su variedad técnica, estilística e iconográfica. La ausencia de contexto arqueológico interno e incluso próximo dificulta su atribución cronológica, pero la información disponible excluye una concepción lineal y evolucionista. Aunque éste y el próximo capítulo se dedicarán a ampliar en la medida de lo posible el contenido de cada uno, la tipología básica del arte de los grupos productores puede resumirse en los siguientes puntos:

— Arte levantino clásico, formado casi exclusivamente por pinturas en abrigos y afloramientos rocosos que, como su nombre indica, se localizan en las serranías de la vertiente mediterránea. Dos precedentes regionales que, por ahora, no serán objeto de consideración aparte, se encuentran en el arte lineal geométrico y en el arte macroesquemático.
— Pintura esquemática. Emplazamientos a la luz del día similares a los del arte levantino, incluso coincidentes con aquél. Están presentes en toda la Península, pero resultan especialmente abundantes en Sierra Morena y en los valles del Tajo, Guadiana y Guadalquivir.
— Arte megalítico. Grabados y pinturas en sepulcros y otras estructuras artificiales (cromlechs, menhires) o naturales (Peña Tú, Hoyo de la Gándara o San Sebastián de Garabandal). Aunque tradicionalmente se asimilaba al área occidental, aparece también con mayor o menor intensidad sobre la totalidad de la Península, desde el dólmen de Santa Cruz (Asturias) hasta la galería cubierta de El Soto (Huelva).

— Grabados al aire libre del Noroeste, realizados sobre granito o esquisto, entre los que predominan las técnicas de piqueteado y de incisión profunda en trazo único. A este grupo pertenecen los petroglifos gallegos y otras agrupaciones similares en los tramos portugueses del Duero y del Tajo.
— Grabados esquemáticos en las cuevas. En este caso los procedimientos de ejecución empleados y conservados suelen ser los trazos simples, únicos o repetidos. Reproducen motivos presentes en la decoración cerámica de las mismas épocas, incluso del mismo yacimiento, en las cuevas burgalesas de San García o de Atapuerca ("Galería del Sílex").
— Grabados esquemáticos al aire libre que constituyen la nueva "provincia artística" que se está configurando en la submeseta norte. Ubicados en sus rebordes montañosos o en afloramientos de rocas metamórficas de su interior (comarcas segovianas de Santa María de Nieva y del río Duratón).

Está por definir la existencia o no de solución de continuidad entre la pintura paleolítica y la pintura levantina, por mucho que ciertamente algunas de estas últimas no desentonarían en contextos cavernícolas. Sin embargo, pese a su variabilidad geográfica parece claro que hay un *continuum* desde el Neolítico hasta la plena Edad de los Metales, lo que ciertamente no es contradictorio con la perduración y reutilización de determinados modelos arquitectónicos y rituales, como los enterramientos megalíticos y algunos componentes de sus ajuares, los menhires, estelas, poblados, etc. Las divisiones que se vienen planteando casi desde comienzos de siglo se apoyan en criterios geográficos (esquematismo clásico y esquematismo occidental), técnicos (empleo del grabado o de la pintura), topográficos (aire libre, estructuras artificiales, cuevas, abrigos u objetos mobiliares).

### 7.1. El comienzo del Posglaciar. La llegada de los primeros productores

El marco cronológico al que se refiere éste y el próximo capítulo corresponde a manifestaciones rupestres y a su contexto mobiliar a lo largo de unos cinco mil años. Como veremos, algunos tipos de evidencias (por ejemplo, el arte levantino o los petroglifos gallegos) son exclusivos de las regiones correspondientes; otros, como las pinturas esquemáticas o la decoración de los megalitos, prácticamente se extienden por toda la Península, al menos en la medida que existie-

ran los respectivos soportes naturales o artificiales. En el caso concreto del Oriente, están representados el arte levantino (incluyendo lo lineal-geométrico, el levantino "clásico" y el macroesquemático) y la pintura esquemática. Como veremos, parece que en buena medida ambas tradiciones se desarrollaron paralelamente y que la segunda penetra ampliamente en las Edades de los Metales.

Aunque hasta ahora no se ha documentado una barrera cronológica entre pintura levantina y pintura esquemática –por el contrario, todo apunta a su coexistencia en ciertos momentos de la Prehistoria reciente–, este capítulo se va a centrar en la primera y en sus limítrofes, que son las únicas que pueden considerarse exclusivamente mediterráneas.

Las artes de tipo "lineal-geométrico", "levantino" y "macroesquemático" son las modalidades más contrastadas de un hecho singular de la franja mediterránea española que habitualmente se integran bajo el mismo término, "arte levantino español". Como veremos, éste se viene empleando para denominar un fenómeno que será cualquier cosa menos homogéneo.

Cada uno de estos grupos de evidencias tiene sus propias características técnicas y estilísticas, repartición geográfica y cronológica, y tipos de soporte (sobre objetos muebles, paredes de abrigos o ambos) (Figura 7.1). Así, lo llamado lineal geométrico ha sido definido a partir de grabados sobre plaquetas con procedencia estratigráfica y, por tanto, con una cronología arqueológica bien definida que ha podido ser utilizada para establecer paralelos con el arte parietal.

Como en la mayor parte de la Península, las primeras fases del Posglaciar se caracterizaron por la continuación de las formas de vida recolectoras propias del final del Paleolítico, bajo nuevas condiciones medioambientales que en esta región no llegaron a suponer un cambio importante.

Sólo a partir del milenio VI a.C. se detecta la introducción de la economía productora con las primeras evidencias de horticultura y pastoreo. Su implantación produjo dos tipos de efecto: el Neolítico "puro" y el "subneolítico". El primero es claramente alóctono, de procedencia mediterránea, y su cultura material contaba, como fósil director, con típicas cerámicas con decoración impresa mediante la concha del *Cardium* (berberecho).

La producción de los primeros grupos neolíticos propiamente era de tipo mixto, basada, a expensas de la deforestación, en el cultivo intensivo del trigo (esprilla y escanda) y la cebada y en la cría de ovicaprinos. Sin embargo, en sus estrategias económicas continuaba jugando un papel fundamental la caza y la recolección. Los objetivos de su actividad cinegética fueron, significativamente, los mismos animales que vemos representados en las escenas de caza del arte levantino: ciervos, corzos, cabras, jabalíes, bóvidos salvajes y conejos. Como

es sobradamente conocido, la producción artificial de alimentos y la acumulación de excedentes supuso el inicio de una serie de cambios de orden social e ideológico que implicaron a todo el sistema cultural.

Figura 7.1. Distribución del arte levantino.

Dentro del mismo ámbito geográfico, otros grupos de población autóctona, que hemos llamado "subneolíticos", fueron receptores de las innovaciones técnicas traídas por el Neolítico (cerámica, pulimento de la piedra, etc.) pero, al menos en una primera fase, no llegaron a incorporar sus transformaciones económicas, continuando con un régimen de vida exclusivamente recolector.

La tradición de la cerámica cardial continuó en el Oriente a lo largo de los milenios V y IV a. C., mientras el Neolítico se iba asentando por el resto de la Península, incluso en aquellas regiones en las que, hasta hoy, no se conoce un sustrato epipaleolítico previo. Por otra parte, los primeros grupos calcolíticos, conocedores de la metalurgia del cobre, se instalaron en el sudeste a mediados del milenio III a. C. En sus poblados y necrópolis encontraremos el inicio de la complejidad social.

## 7.2. Recapitulando sobre su historia. Otra vez la cronología

La primera mitad del siglo XX está marcada por el descubrimiento, la documentación y los intentos de datación del arte levantino. Descubrimiento y cronología son contextos íntimamente relacionados; el hecho de que los primeros hallazgos del arte levantino coincidan con lo que en otra parte de este texto hemos llamado la "década de los descubrimientos" del arte cantábrico tuvo relación directa con la inicial adscripción paleolítica de aquél.

Así, tras la publicación del *"Mea-culpa* de un escéptico" de E. Cartailhac, paralelamente al descubrimiento en el Cantábrico de las cuevas decoradas de El Castillo, Hornos de la Peña, el grupo Covalanas-La Haza (1903), Santián (1905) y La Pasiega (1911), en la España oriental fueron apareciendo los abrigos de Calapatá (1903), Cogul (1908), Barranco dels Gascons (1909 y 1911), Albarracín (1910) y Minateda (1919).

A esta coyuntura histórica se unió una mala interpretación de la iconografía y el contexto arqueológico del arte oriental. H. Breuil defendió la presencia de fauna cuaternaria entre los animales representados en yacimientos levantinos: rinoceronte, león, antílope saiga, reno y alce en Minateda; onagro en la Fuente del Cabrerizo; bisonte (ya dudoso según el autor) en Cogul; nuevamente alce en El Queso, y supuestas cabras monteses en numerosos abrigos.

A falta de un contexto arqueológico inmediato, la atribución cultural de las pinturas estuvo marcada por los materiales descubiertos en un entorno en mayor o menor medida próximo y por el modelo difusionista predominante en la época. En un primer estadio de la investigación H. Breuil consideró el poblamiento de la zona como prolongación del sudoeste francés de acuerdo con la secuencia recientemente definida: Auriñaciense, Solutrense y Magdaleniense (Breuil, 1964). La puesta en relación con el hecho artístico parecía justificada por la apariencia magdaleniense de hallazgos en abrigos cercanos como por las alusiones al mundo de la caza contenidas en las evidencias parietales: arqueros persiguiendo animales, representaciones de huellas, etc. Algunas de las diferencias más evidentes, como la figura humana, encontraron paralelismos lejanos en el arte paleolítico francés (plaquetas de Laussel) y otras se explicaban porque supuestamente procedían de sociedades paleolíticas distintas, aunque sincrónicas.

La correlación con la secuencia paleolítica clásica fue posteriormente modificada por Hugo Obermaier y por la entrada en escena de otro planteamiento difusionista: la Península como puente entre África y Europa (Obermaier, 1916 y 1925). La "invasión" auriñaciense se habría producido por dos vías, la

oriental y la mediterránea. Esta última llegaría al Levante a través del norte de África bajo la forma de un tecnocomplejo que recibía el nombre de Capsiense (Martí Oliver, Martínez Valle y Villaverde Bonilla, 1996).

La cronología pospaleolítica del arte levantino fue defendida fundamentalmente por los investigadores españoles, como Juan Cabré (1915), persistiendo hasta los años cincuenta una polémica en la que confluían argumentos científicos con tomas de postura e incluso enfrentamientos personales. A partir de los años veinte la oposición a las teorías de los investigadores extranjeros –dicho sea porque no faltaban, por cierto, actitudes localistas e incluso xenófobas– fue encabezada por E. Hernández Pacheco a partir de la toma en consideración de las diferencias, por otra parte evidentes, con el arte franco-cantábrico (Hernández Pacheco, 1959). En su valoración hubo argumentos de tipo estilístico e iconográfico. Por un lado se señalaba el carácter impresionista de las pinturas, siempre monocromas, la frecuencia de representaciones humanas en movimiento, el tamaño reducido de las figuras y el carácter narrativo de las composiciones. Por otro, además del tema antropomorfo ya mencionado, la ausencia de fauna cuaternaria, con una severa crítica a las identificaciones realizadas por Breuil.

Un punto fundamental en la trayectoria investigadora del Mediterráneo español estuvo marcado por las excavaciones de Luis Pericot (1929 a 1931) en la cueva de El Parpalló (Gandía, Valencia). El Parpalló mostraba, por un lado, la existencia de una estratigrafía que integraba ocupaciones que hasta entonces se consideraban ausentes de la secuencia regional (niveles auriñacienses, solutrenses y magdalenienses) y, por otro, una impresionante colección de placas grabadas con representaciones animales de cronología y estilo paleolíticos.

Sin embargo, la información proporcionada por El Parpalló no fue suficiente para que Breuil y Obermaier modificasen sus posicionamientos (Breuil, 1964). Por el contrario, la presencia de Solutrense y de Magdaleniense vendría, en opinión de Hugo Obermaier, precisamente a reforzar el carácter de la Península como "puente" entre Europa y África. El mismo autor ve en alguna de las placas con motivos esquemáticos claros paralelismos con pinturas de los abrigos levantinos.

La discusión y, por tanto, esta primera etapa de las investigaciones, se cerró con la sistematización de Martín Almagro Basch. Sin negar las raíces o, al menos, la tradición paleolítica de este arte, se decanta hacia la cronología pospaleolítica. Para ello profundiza en buena medida en los argumentos aportados años antes por Hernández Pacheco e incorpora nueva información sobre las industrias asociadas a algunos de los abrigos de la comarca de Albarracín (Teruel). Hay en primer lugar un análisis detallado de las representaciones animales atribuidas a especies exclusivamente cuaternarias o extinguidas en la Península antes del final del

Pleistoceno (alce, rinoceronte, bisonte, saiga, etc.), descartando la atribución inicial de todas ellas. En segundo lugar, hay un mayor aporte crítico a la valoración de diferencias de "ciclo artístico" que reflejarían planteamientos ideológicos diferentes a los de las poblaciones paleolíticas: ubicación en abrigos o en rocas al aire libre, organización en escenas de contenido claramente narrativo o descriptivo, y empleo de otras técnicas y convencionalismos de representación (Almagro Basch, 1947 y 1964; Almagro Basch, Beltrán Martínez y Ripoll Perelló, 1970).

Con independencia de que pueda atribuírsele un carácter narrativo o no, lo cierto es que la composición de los paneles incorpora escenas que aluden a hechos o sujetos de la realidad perfectamente identificables: la caza, la lucha, la danza y otras actividades de interpretación más problemática (horticultura, pastoreo, recolección, etc.) a las que volveremos más adelante. El componente narrativo no es que falte totalmente en el arte paleolítico, pero la verdad es que hay un claro predominio de figuras aisladas o de yuxtaposiciones y superposiciones cuya correlación con la realidad no siempre es posible. Finalmente, el contexto arqueológico próximo de las pinturas de Albarracín presenta materiales epipaleolíticos y neolíticos (Piñón Varela, 1982).

Como puede verse, en los años cincuenta se produjo un giro radical en las tomas de postura ante el arte rupestre del oriente de la Península. Con los trabajos de Almagro se da por zanjada la atribución al Pospaleolítico desde la perspectiva de la continuidad, lo que resulta aún más comprensible si consideramos que buena parte del registro manejado por el autor se refiere a las representaciones de la Sierra de Albarracín, estructuralmente más próximas a las francocantábricas: figuras de mayor tamaño, escenas menos elocuentes, ausencia en buena parte de los abrigos de figura humana... (Figura 7.2). Conjuntos que no tienen mucha relación con las dinámicas composiciones del arte levantino "clásico" tipo Valltorta, Minateda, y otras muchas de posición más meridional. Quedaban para la segunda mitad del siglo asignaturas pendientes tan importantes como la variabilidad de este hecho artístico tan fuertemente regionalizado, su filiación (autóctona o importada, continuidad o discontinuidad), desarrollo cronológico, relaciones con el arte esquemático, etc.

### *7.2.1. Nuevos tiempos, nuevas preguntas: continuidad o discontinuidad*

Salvo la constancia del abate Breuil, la cronología paleolítica había quedado totalmente descartada. Los sucesores de la primera generación de maestros pasaron a preguntarse ahora por la existencia o no de tradición paleolíti-

ca y las causas de la variabilidad de estas pinturas, que presentaban grados de realismo-esquematismo o dinamismo-estatismo muy diferentes en yacimientos próximos o incluso en paneles contiguos de un mismo abrigo.

Figura 7.2. Panel de tipo naturalista de Albarracín, Teruel, según Balbín Behrmann.

Como consecuencia de la ausencia casi total de superposiciones y del incipiente conocimiento de paralelismos mobiliares bien datados, los estudios realizados sobre el desarrollo diacrónico del arte levantino en la década de los sesenta y la mayor parte de la de los setenta se apoyaban en gran medida en presupuestos de raíz evolucionista. Las figuras de más tamaño y componente figurativo (y, por tanto, más semejantes a las del Paleolítico Superior) se consideraban más antiguas, mientras que las más esquemáticas, para las que existían ya referentes cronológicos sobre monumentos megalíticos y cerámicas, serían las más modernas. A este esquema, de aceptación casi unánime, se yuxtaponía la confrontación entre quienes pensaban que el arte levantino era una prolongación en el Posglaciar del arte francocantábrico y los que consideraban que se trataba de un fenómeno independiente, local o foráneo. Los detalles y matices de estas discusiones pueden seguirse en las actas del simposio *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara* (Pericot García y Ripoll Perelló, 1964).

En el primero de los grupos continuaba militando M. Almagro Basch, a quien se habían sumado A. Beltrán Martínez y E. Ripoll Perelló (Beltrán Martínez, 1968 y 1982). Para todos ellos nos encontrábamos ante un fenómeno heterogéneo y de larga perduración, que desde su lejano origen paleolítico ocuparía la Edad de los Metales hasta la Edad del Hierro. Con diferentes matices y ciertas modificaciones de planteamiento basadas en nuevos hallazgos y revisiones, la idea general seguía siendo que el arte levantino comenzaba con las figuras de mayor tamaño, en actitudes estáticas, a veces con perspectivas torcidas y siempre con un marcado fondo figurativo que recordaba contextos aceptados en el Paleolítico Superior y, sobre todo, lo que P. Graziosi llamaba entonces "la provincia mediterránea". A ellas sucedía la fase estrictamente levantina, es decir, pequeñas representaciones animales y humanas formando escenas de caza, de lucha o de otro tipo. El dinamismo se consideraba también un referente cronológico que separaba esta fase de otra posterior, en la que las figuras iban adquiriendo un carácter más estilizado y estático, que a su vez daba paso a la plenitud de la pintura esquemática.

### 7.2.2. *Estado actual de la cuestión*

Hasta comienzos de los años ochenta, coincidiendo con el descubrimiento de los abrigos decorados de Pla de Petracos primero y de Comtat, Marina Alta y Marina Baixa después, el enfoque teórico del arte levantino no sufrió modificaciones importantes. Su estudio se encontraba fuertemente condicionado por tres tipos de limitaciones. En primer lugar, a diferencia del arte rupestre francocantábrico (correlación con la estratigrafía, interpretación ecológica de los temas animales, paralelismos mobiliares), hay que destacar la ausencia de contexto arqueológico inmediato, lo que obligaba a la búsqueda de referentes muy alejados en el espacio. En segundo lugar, continuaban aplicándose esquemas preconcebidos de carácter evolucionista que carecían de respaldo, pretendiendo trasvasar al arte la periodización arqueológica. En síntesis, establecido un desarrollo "en casilleros" la mayoría de las aportaciones se limitaban a encajar en ellos los nuevos hallazgos, lo que de hecho sólo contribuía a consolidar con más datos el esquema admitido.

Los trabajos de A. Beltrán y E. Ripoll Perelló ya habían señalado la presencia de temas de carácter *lineal-geométrico* infrapuestos a pinturas típicamente levantinas en los abrigos de La Sarsa de Alcoy, Araña de Bicorp y Cantos de la Visera en Yecla. Por su parte, J. Fortea puso sobre la mesa la existencia en contextos pre-cardiales de la cueva de La Cocina II –es decir, cazadores epi-

paleolíticos– de plaquetas grabadas paralelizables con los motivos parietales antes señalados (Fortea Pérez, 1975).

La fecha indicada al comienzo de este apartado corresponde en efecto a los primeros descubrimientos del arte macroesquemático, pero puede ser representativa de otro enfoque del problema que pasa por la puesta en valor de nuevas superposiciones y paralelismos mobiliares (Martí Oliver y Cavanilles, 1987; Martí Oliver y Hernández Pérez, 1988).

Las pinturas de los abrigos de Pla de Petracos fueron la primera localización de una nueva modalidad artística caracterizada sobre todo por humanoides de gran tamaño. Predominan las figuras de cabeza circular, con unos brazos levantados que terminan en grandes dedos, a veces asociados o rodeados de trazos lineales o circulares que, en su conjunto y a excepción de las dimensiones, recuerdan el arte esquemático tradicionalmente asignado a las Edades de los Metales. De ahí el nombre de *arte macroesquemático* con que este grupo ha pasado a la bibliografía científica (Figura 7.3).

Figura 7.3. Calco de una pintura antropomorfa de tipo macroesquemático del abrigo V de Pla de Petracos (Castell de Castells), según M. Hernández Pérez y CEC.

Por ahora el fenómeno macroesquemático se circunscribe a las sierras alicantinas, entre Aitana, Mariola y Benicarell y, por tanto, tal vez sea prematuro extrapolar conclusiones al resto del arte del oriente peninsular. Hay que hacer constar, no obstante, que al menos en las superposiciones de los abrigos IV del Barranc de Benialí y I de La Sarga estas figuras aparecen por debajo del clásico arte levantino.

Otra novedad de los años ochenta fue la revisión de los materiales de antiguas excavaciones en yacimientos y, más concretamente, de la decoración de las cerámicas cardiales. En el Neolítico Antiguo de la Sarsa, de Rates Penades de Ròtova y, sobre todo, de la Cova de L'Or, encontramos evidentes paralelismos con las figuras humanas del arte macroesquemático en motivos impresos con *Cardium* procedentes de los niveles del Neolítico Antiguo. En fases más avanzadas, otras representaciones animales (al menos una cabra y un ciervo) y esquemas antropomorfos con cabeza triangular dispuestos en hilera están más cerca del arte propiamente levantino (Figura 7.4).

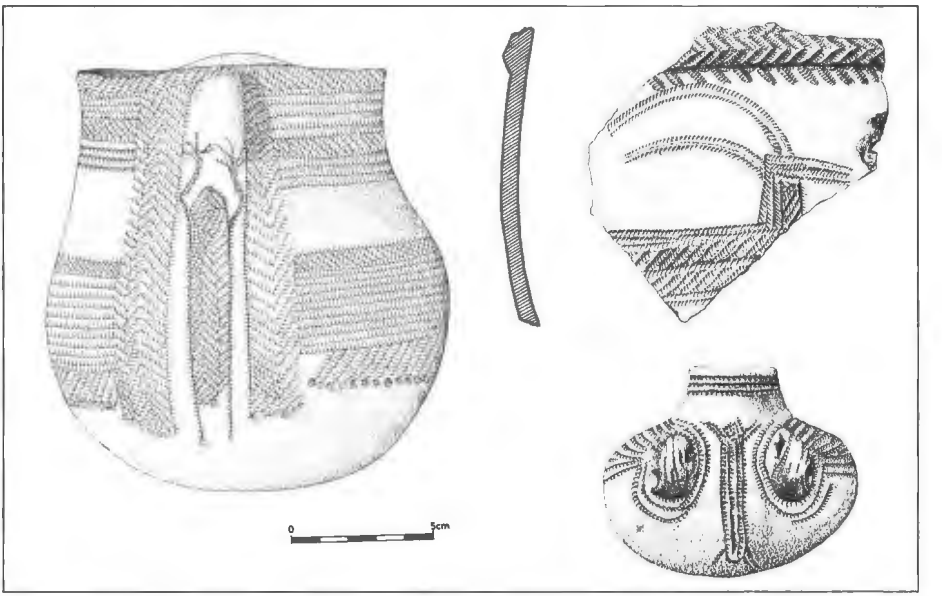


Figura 7.4. Paralelos del arte levantino en la cerámica cardial, según B. Martí Oliver y M. Hernández Pérez (1988).

Sobre el mismo tipo de soporte, otras figuras evocan las representaciones pintadas o grabadas en abrigos o estructuras megalíticas que son comúnmente conocidas como arte esquemático. Entre estos paralelismos nuevamente hay que acudir a la figura humana, ahora presente en esquemas en "Y", en "X" o en "Φ" o a algunas imágenes animales y ramiformes. Esto conduce a plantear las raíces neolíticas de algunos de los temas esquemáticos. Ahora bien, teniendo en cuenta que estos motivos aparecen también en cerámicas de etapas más avanzadas (del Neolítico, Calcolítico y Edad del Bronce) y sobre estructuras megalíticas en que a veces están asociados a representaciones de instrumentos metálicos, parece claro que esa variante tiene una larga perduración.

Así pues, la entrada en escena de estos paralelismos mobiliares (placas de Cocina y cerámicas cardiales de L'Or y otros yacimientos) y la información proporcionada por algunas superposiciones permiten contemplar desde bases objetivas una secuencia, si se quiere parcial, del desarrollo de este arte en el que al menos hay tres evidencias: la mayor antigüedad de las representaciones de tipo lineal geométrico, la introducción subsiguiente –al menos en la reducida región señalada– del fenómeno macroesquemático y el desarrollo posterior del arte levantino clásico, que tendría con ello un origen neolítico (Martí Oliver y Hernández Pérez, 1988).

Así, el origen del arte levantino "típico" debe ser puesto en relación con la expansión del Neolítico antiguo de las cerámicas cardiales y con la entrada de poblaciones portadoras no sólo de innovaciones técnicas y nuevos modelos productivos, sino también de su propio ideario religioso, una de cuyas manifestaciones fue esta modalidad de expresión gráfica. B. Martí y otros colegas del Servei d'Investigació Prehistòrica de la Diputació y de la Universidad de Valencia apuntan la posible coexistencia a lo largo del milenio V a. C. de dos tradiciones, la del Neolítico "puro" y la del substrato epipaleolítico, lo que podría explicar la "mentalidad cambiante y la interrelación del proceso de neolitización en sentido más amplio" (Martí Oliver y Cabanilles, 1987).

### 7.3. El arte rupestre del oriente peninsular

Se ha preferido el empleo de un título lo más genérico posible con el fin de evitar el riesgo de tomar la parte por el todo que pueden implicar términos como "arte levantino" o "arte esquemático". De hecho estamos ante una región artística cuyo único elemento común es su carácter de vertiente mediterránea,

lo que, teniendo en cuenta que el Ebro desemboca en el *Mare Nostrum* y es el mayor de los ríos españoles, no es decir demasiado.

Sobre ese mismo territorio se materializan tradiciones e innovaciones artísticas distintas, cada una de las cuales tiene, además, una acentuada diversidad regional: pinturas y grabados paleolíticos, arte naturalista pospaleolítico (levantino propiamente dicho), toda la variedad del arte esquemático sobre soportes naturales o estructuras megalíticas, etc. Las evidencias no paleolíticas se ubican en abrigos e incluso rocas al aire libre que, en la mayoría de los casos, carecen de contexto arqueológico directo. A lo dicho hay que sumar el carácter poco elocuente de muchas de las representaciones, que se debe en gran medida a sus reducidas dimensiones y al sacrificio del realismo individual, pero al que no son ajenos problemas de conservación debidos tanto a procesos naturales como a la acción antrópica reciente.

Aunque algunos integrantes del fenómeno esquemático (pintura en abrigos, pinturas y grabados megalíticos, grabados al aire libre) tienen un claro origen neolítico, su mayor extensión a lo largo de la Península, su perduración al menos hasta el milenio II a. C. y su adscripción a estructuras sociales más complejas que las representadas en el arte de los abrigos levantinos, obligan a un tratamiento diferenciado que contemple sus distintos contextos geográficos y culturales (Martí Oliver y Cabanilles, 1987; Martí Oliver y Hernández Pérez, 1988).

### 7.3.1. *Las técnicas*

Los procedimientos de ejecución del arte levantino presentan importantes diferencias con respecto al del paleolítico occidental. El uso del grabado es excepcional, tanto en solitario (Barranco del Cabrerizo, Albarracín), como para complementar el contorno de las figuras (Cogul, Cretas, abrigo de El Ángel). Falta en absoluto la escultura y el relieve, así como otro de los elementos característicos del arte paleolítico: el aprovechamiento de accidentes naturales para completar figuras. Tan sólo se señalan algunos casos en que pequeñas grietas o relieves sirven como escondrijo para representar cazadores acechando a sus piezas, pero dado el número de yacimientos, paneles y evidencias parietales que forman parte de cada uno de ellos, su presencia puede considerarse irrelevante.

En la totalidad de los casos la técnica pictórica empleada es la tinta plana. Sólo en contadas ocasiones encontramos dibujos de contorno o rellenos parciales que dejan vacío el cuerpo de algunas representaciones animales (Cogul). Los indicios de modelado mediante ampliación del contorno o relleno de trazos cortos –que

se presentan en las figuras de mayor tamaño y, por tanto, visualmente más parecidas a las del Paleolítico– prácticamente se limitan a Cogul y a alguno de los abrigos de la Sierra de Albarracín (Figura 7.5). No se emplea más de un color por figura, y, en consecuencia, no está documentado ningún caso de bicromía o policromía.

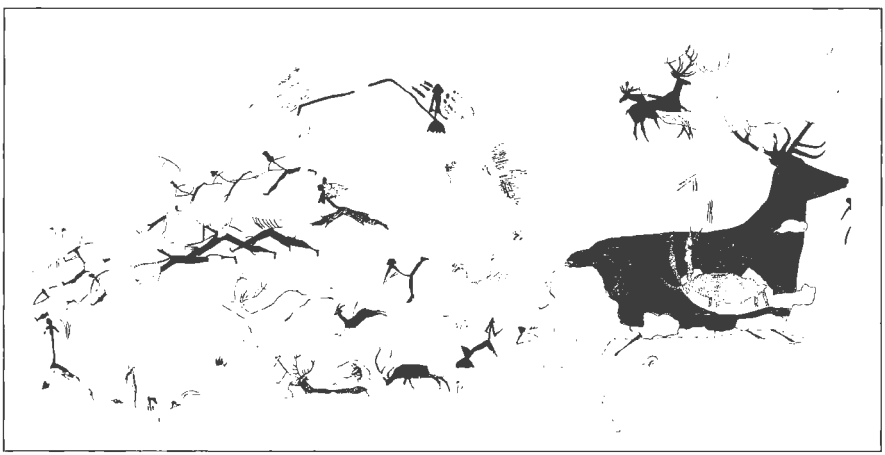

Figura 7.5. Panel de pinturas levantinas que incluyen alguna figura de estilo naturalista en Val del Charco del Agua Amarga, según Cabré Aguiló (1915).

Los colores empleados (o conservados) son el rojo, el negro y, excepcionalmente, el blanco. En los dos primeros casos los pigmentos fueron obtenidos a partir de minerales de hierro o de manganeso. Sus diferentes gamas e intensidades se deben en gran medida a la degradación natural de las materias primas utilizadas. Aunque los análisis efectuados son aún escasos, no se ha detectado la presencia de colorantes de origen orgánico, quizá por los mayores problemas de conservación al aire libre que presenta ese tipo de material. Esto por ahora comporta como dificultad añadida que resulte imposible obtener dataciones absolutas directas por acelerador, a diferencia de lo señalado en las representaciones paleolíticas.

### 7.3.2. *Iconografía*

El arte levantino, nuevamente en su acepción "clásica", presenta otra innovación importante respecto a su precursor del Paleolítico Superior: la presen-

cia de la figura humana. Antes, bajo el nombre genérico de "antropomorfos" se integraba una larga variedad de representaciones cuya relación con nuestra especie es en ocasiones más que remota: humanos animalizados, animales humanizados, "hechiceros", "máscaras" y un largo etcétera. Ahora, hombres y mujeres pasan a ocupar un papel protagonista como elementos aislados o, más frecuentemente, como integrantes de escenas de diferente índole.

A pesar de las reducidas dimensiones de cada una de las figuras (10 cm de altura como media), la presencia de la figura humana aporta información sumamente valiosa respecto a otros aspectos colaterales, como las armas, las actividades cotidianas o la indumentaria. Así, sabemos del empleo del arco e incluso, con notables limitaciones, podemos acercarnos a la morfología de algunas de sus flechas. Hay también otras armas arrojadizas o de mano, e incluso instrumentos que pueden ser puestos en relación con actividades de carácter productor, como la horticultura.

Entre las representaciones masculinas predominan las figuras desnudas, en algunas de las cuales se observan tocados de plumas (Alpera), sombreros (Barranco de las Olivanas) o adornos en brazos y piernas (Figura 7.6).

Figura 7.6. Individuo con tocado de plumas en el panel principal de la cueva de La Vieja (Alpera), según Cabré Aguiló (1915).

Sólo ocasionalmente se detectan otros aditamentos, como una especie de pantalones. Ripoll apunta la posibilidad de que el rayado interior de una figu-

ra del Barranco de las Olivanas intente reproducir una pintura corporal. Por el contrario, las mujeres presentan faldas largas, en ocasiones acampanadas, lo que –como contraposición a las "venus" paleolíticas desnudas y, lo que es peor, extranjeras– inspiró en 1915 al marqués de Cerralbo para escribir esta auténtica perla cultivada que: "Falda que es algo más que un vestido, es el venerable primer testimonio de un sentimiento excelso, el divino sentimiento del pudor, pues priva a las miradas extrañas de incentivos obscenos; reserva como velado tesoro para el hombre escogido el privilegio de su amor..." (prólogo a Cabré Aguiló, 1915, VIII) (Figura 7.7).

Figura 7.7. Escena de danza de Cogul, según Cabré Aguiló (1915).

El número de especies es aún más reducido que en el bestiario paleolítico. Prácticamente todas las determinaciones seguras corresponden a especies animales, sobre todo ciervos, cabras, uros y jabalíes. Como se discute en otro lugar, las representaciones atribuidas a principios de siglo a fauna cuaternaria (rinocerontes, alces, saigas, renos, etc.) han sido descartadas por revisiones críticas posteriores. Por el contrario, se señala la presencia de especies domésticas, como ovejas formando parte de rebaños de pastoreo y caballos con su jinete. Si bien estas últimas indican una cronología neolítica o posterior, la existencia de escenas de caza no alude necesariamente a estadios anteriores, ya que la actividad

cinegética continuó predominando frente a la ganadería como fuente de obtención de proteínas.

Por último, el arte naturalista del oriente peninsular presenta un amplio repertorio de trazos y signos indeterminables o indeterminados. Parte de ellos se integran en la facies conocida como lineal-geométrica, mientras que otros acompañan al arte levantino en paneles aparentemente sincrónicos. Salvo situaciones muy evidentes, como las huellas de los animales, en el resto de los casos (espirales, puntos, vírgulas, series de trazos cortos, etc.) no es posible saber si reproducen sujetos de la realidad o forman parte de un lenguaje simbólico que tal vez nunca sea interpretado.

### *7.3.3. Composición*

Otra disparidad relevante con respecto a las cuevas cantábricas es la frecuencia de escenas con un componente narrativo perfectamente determinable. La caza es la actividad más representada en el arte naturalista del levante español, lo que nos aporta valiosa información sobre las estrategias económicas y el instrumental utilizado para llevarlas a la práctica. Estas composiciones se caracterizan sobre todo por su dinamismo y la intervención de arqueros y de sus objetivos de caza, por lo general ungulados de tamaño mediano. Las representaciones de cacerías de ciervo son las más frecuentes (Els Cavals en La Valltorta, La Vieja), seguidas de las de cabras y jabalíes (Cueva Remigia) y, más ocasionalmente, de toros (La Vacada, La Araña) (Figura 7.8). Los cazadores se sirven en todos los casos citados de arcos simples o compuestos (con doble curvatura) que empuñan con la misma mano que la reserva de flechas. El empleo de lazo para la caza aparece en un caballo de Villar de Humo y en otro del abrigo del Tío Campano (Albarracín), interpretaciones que para estas escenas parecen más adecuadas que la domesticación, que en el caso del caballo sabemos que en la Península se produjo en un episodio bastante tardío.

Otro tipo de composición característico del arte levantino está formado por las escenas de lucha entre bandos (Figura 7.9). Además del dinamismo común a todo este fenómeno artístico y del empleo de armas arrojadizas similares a las de las escenas de caza, y de otras propias del combate cuerpo a cuerpo, resulta llamativa la jerarquización de las representaciones humanas. Los grupos suelen aparecer contrastados por el tamaño de las figuras y personalizados uno o los dos con tocados, adornos o ciertos tipos de armas,

Figura 7.8. Escena de caza en el arte levantino del Barranco dels Gascons, en Calapatá, según Cabré Aguiló.

Figura 7.9. Escena de lucha de la cueva de El Civil, según H. Obermaier y P. Wernert.

lo que obviamente alude a la alineación del autor o autores del panel con uno de ellos y al carácter ajeno de los contrincantes (sociológicamente, *los otros)*. Dentro de cada uno de los bandos contendientes también se establecen diferencias, en este caso en el atuendo personal, que sin duda permite distinguir el rango de uno o varios guerreros.

Las diferencias en tamaño y atuendo aparecen también en algunas escenas de danza a las que se ha atribuido algún significado ritual, como el famoso panel de Cogul, en el que un grupo de mujeres con largas faldas acampanadas rodea a un hombrecillo desnudo o con estuche fálico. En Cieza encontramos otro pequeño individuo desabrigado formando parte de un grupo de hombres y mujeres pintados en diferentes colores.

Otras descripciones vuelven a aludir a la vida cotidiana y a actividades cuya atribución cultural puede proporcionar una cronología al menos *ante quem*. Como la caza, la recolección de productos silvestres que encontramos en La Araña de Bicorp (la famosa escena en que dos hombres recogen miel de una colmena que aprovecha un accidente natural) continúa practicándose ampliamente entre pueblos productores de alimentos. Hay sin embargo escenas, si bien no muy elocuentes, que nos afianzan en un horizonte neolítico o posterior. Unas son de carácter hortícola, como las interpretadas en ese sentido en el Barranco del Mortero y en Dos Aguas, en la que hombres y mujeres utilizan algo parecido a palos cavadores. Otras testimonian la domesticación, como las de tipo pastoril de la Cañada del Marco o el jinete del abrigo X del Cingle de La Gasulla, al que volveremos más adelante.

Fuera de estos ejemplos más evidentes, otras composiciones resultan de interpretación compleja, y por lo tanto se prestan a una discusión que se ve favorecida por el carácter somero de las representaciones, su reducido tamaño y su estado de conservación: supuestas escenas de parto, de ejecuciones, de rituales, y un largo etcétera.

# 8

# *El esquematismo. Pinturas, megalitos y monigotes diversos*

Una vez visto en el capítulo anterior el arte levatino, que es el mejor caracterizado entre el Neolítico y un momento quizá histórico por ahora no determinable, vamos a recorrer los siguientes grupos de tipos de evidencias parietales: pinturas esquemáticas en abrigos y cuevas, arte megalítico (que incluye también pinturas esquemáticas situadas en megalitos), grabados al aire libre del Noroeste (petroglifos), grabados en cuevas, grabados y piqueteados al aire libre y otros elementos que irán apareciendo.

Pintura esquemática al aire libre y arte megalítico son dos aspectos de una misma realidad bien contextualizados en el Neolítico final y en las edades de los metales de toda la Península, mientras que el resto de los grupos artísticos de cada momento parecen más circunscritos geográficamente y adaptados cada una de sus respectivas circunscripciones.

## 8.1. Cada monigote a su piedra. Pintura esquemática y arte megalítico

Aunque se trate de hechos artísticos difícilmente separables, la existencia de determinados esquemas compositivos asociados a sus respectivos soportes naturales (abrigos, covachas, cuevas) y artificiales (cistas megalíticas, sepulcros de corredor, galerías cubiertas, menhires) obliga a que sean objeto de un tratamiento especial.

### *8.1.1. La pintura esquemática*

Su repartición geográfica alcanza la totalidad de la Península. Si bien se concentra en las cordilleras de la mitad meridional, muy especialmente en Sie-

rra Morena y otras cadenas montañosas entre los valles del Tajo, Guadiana y Guadalquivir, no está ausente en la submeseta norte (p. ej. la altiplanicie soriana) e incluso en algunas localizaciones septentrionales, como Fresnedo Teberga o Peña Tú (Asturias), el abrigo del Cubular (Valderredible, Cantabria) o incluso la primera sala del yacimiento clásico de la Cueva de El Castillo (Puente Viesgo). Su dispersión se solapa parcialmente, incluso en los mismos abrigos decorados, con las del arte levantino clásico (Figura 8.1).

Figura 8.1. Repartición del arte esquemático en la Península Ibérica.

*A) Técnicas*

La técnica es exclusivamente pictórica, con predominio absoluto del empleo de colorantes rojos procedentes de mineral de hierro triturado y mezclado con un aglutinante, que en la mayor parte de los casos simplemente es agua que le confiere un elevado poder de pigmentación. No existe la policromía ni la asociación con el grabado, aunque éste aparezca como procedimiento principal en algunas manifestaciones locales del arte esquemático.

*B) Iconografía*

Aunque el tratamiento de las figuras carezca del dinamismo del arte pospaleolítico occidental (es decir, del Levante), la iconografía determinable es muy similar a la de aquél: figuras humanas, animales, signos y, más esporádicamente, ídolos o estelas y objetos diversos. Si bien resultan difíciles de interpretar precisamente por el carácter escasamente diagnóstico de las figuras, la composición de las escenas recuerda nuevamente al arte levantino, con grupos de esquematizaciones humanas –en las que se intercalan series de trazos verticales y "vírgulas" que pueden resultar versiones reducidas del mismo tema– y algunos animales.

Dentro de su carácter siempre sintético, la figura humana presenta una tipología muy diversa, desarrollada principalmente por H. Breuil (1933) y P. Acosta (1968). En ella son constantes el cuerpo y los brazos (lo único que permite su identificación como antropomorfos), a los que ocasionalmente se añaden las piernas, la cabeza o el sexo: figuras cruciformes, ancoriformes, en forma de golondrina, con brazos en asa, triángulos contrapuestos, etc., en la tipología de P. Acosta. La mayor parte de las veces se trata de representaciones lineales, que a veces incorporan armas, adornos o atuendos, principalmente faldas de tipo triangular. Algunos de esos esquemas recuerdan caracteres del alfabeto griego o latino (en "X", en doble "Y", en "Φ") lo que –desde luego sin ningún fundamento– ha servido para que ocasionalmente recibieran el calificativo de "alfabetiforme" (Figura 8.2).

Figura 8.2. Pinturas esquemáticas de un abrigo del Valonsadero (Soria), foto de R. de Balbín Behrmann.

Si hombres y mujeres resultan más o menos evidentes por la propia composición, las representaciones animales son difícilmente determinables. Salvo en el caso de especies con caracteres inequívocos (ciervos, caprinos, algunas aves), en la mayor parte de los casos la imagen se reduce a un trazo horizontal para el cuerpo y cuatro para las patas, por lo que su diagnóstico no va mucho mas allá de "cuadrúpedo inidentificable".

Los llamados signos deben de tratarse en algunos casos de versiones reducidas de sujetos reales, como las figuras en forma de rama, las hileras de trazos –cuya disposición ya se ha dicho que recuerda los grupos de esquematizaciones humanas– y los soles. En el resto, tal vez estemos ante elementos decorativos con o sin carga simbólica: líneas en zig-zag, triángulos, puntuaciones aisladas o en grupo, etc.

Algunos motivos pintados y/o grabados coinciden con objetos similares descubiertos en contextos megalíticos, como los ídolos oculados (Callejón del Reboso del Chorrillo) y los ídolos-placa. Los ejemplos más evidentes aparecen en los ya mencionados "ídolos" de Peña Tú (Asturias) y San Sebastián de Garabandal (Cantabria)(Saro y Teira, 1992). En otros casos la identificación/denominación de algunos de éstos "indeterminables" puede proceder de interpretaciones tan bienintencionadas como subjetivas que se han ido depositando y acumulando a lo largo de la historia de la investigación: alteriformes (dos círculos o esferas unidos por un trazo recto), triángulos contrapuestos por el vértice, "estelas" y otros.

### C) *Composición*

Dejando de lado los temas y, lógicamente, su carácter esquemático, la organización de estos paneles no está muy lejos de la del arte pospaleolítico occidental. Las figuras humanas, ciertamente mucho más estáticas, se organizan en grupos con clara intención descriptiva. Algunos detalles, como la presencia de individuos de mayor tamaño o dotados de elementos distintivos (por ejemplo, uno de los temas antropomorfos centrales de la Cueva de los Letreros, de Vélez Málaga), subrayan también mayor o menor parentesco con lo levantino.

Un buen número de los abrigos presenta un carácter marcadamente monotemático, concentrándose en sus paneles ramiformes, signos, estelas o esquematizaciones de hombres y mujeres. En otros casos, la reutilización de los mismos abrigos da lugar a superposiciones en que las tradicionales teorías basadas en presupuestos evolucionistas no siempre salen bien paradas.

### *8.1.2. El arte megalítico*

Aunque ya se ha adelantado que se trata de un hecho artístico paralelo a la pintura esquemática de cuevas y abrigos, el arte megalítico presenta peculiaridades geográficas, técnicas e iconográficas que van más allá de la diferente naturaleza de los soportes. Comprende las representaciones sobre elementos arquitectónicos de estructuras artificiales (dólmenes, sepulcros de corredor, galerías cubiertas, menhires, estelas) así como algunos componentes mobiliares que forman parte de su contexto arqueológico interno o externo (placas decoradas, ídolos, cerámicas decoradas).

La propia trayectoria historiográfica, que contó con importantes investigadores pioneros en Asturias (Cabré, Hernández Pacheco, el conde de la Vega del Sella), Galicia (Bouza Brey, López Cuevillas) y Portugal (Rui de Serpa Pinto), favoreció la creencia de que la decoración pintada o grabada de las lajas de los dólmenes era un fenómeno propio de la zona noroccidental. No obstante, tanto la investigación posterior como la revisión cronológica y los nuevos planteamientos sobre la difusión del fenómeno megalítico indican su presencia en casi todo el territorio peninsular, más o menos en relación directa con la densidad de este tipo de estructuras (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1992 y ss.) (Figura 8.3).

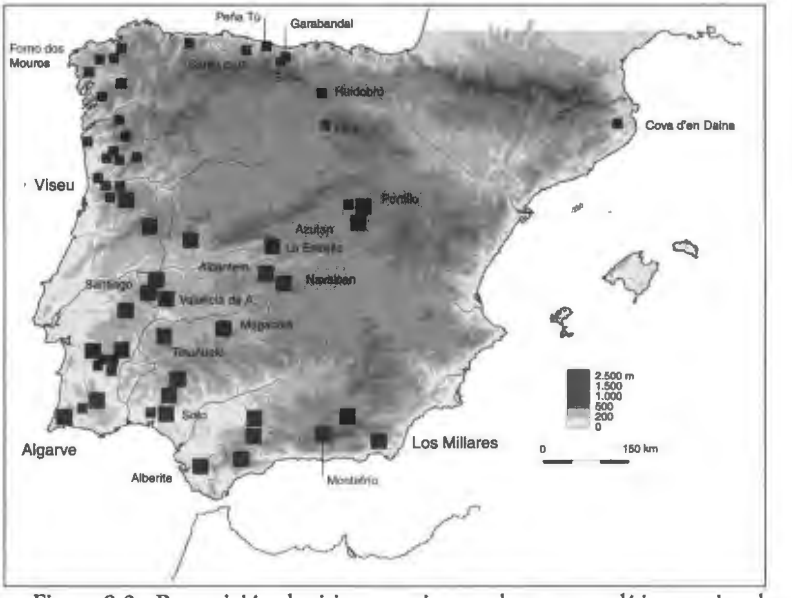


Figura 8.3. Repartición de sitios y conjuntos de arte megalítico peninsular, según datos de P. Bueno Ramírez y R. de Balbín Behrmann.

En el noroeste destaca el grupo portugués de Viseu, en que predomina la decoración pintada, pero no está ausente el grabado. En Asturias los yacimientos "históricos" son el dolmen de la capilla de Santa Cruz (Contranquil, Cangas de Onís) con decoración pictórica en la que abundan las líneas en zigzag y el afloramiento rocoso de Peña Tú (Puertas de Vidiago) cuyo ídolo antropomorfo domina la necrópolis megalítica de la Sierra Plana (Figura 8.4).

Figura 8.4. Ídolo de Peña Tú (Puertas de Vidiago, Asturias). La placa señalizadora como Monumento Nacional situada sobre el panel –hoy sustituida– no era precisamente un modelo de protección patrimonial, foto de A. Moure Romanillo.

*A) Técnicas*

Frente al arte esquemático en cuevas y abrigos, compuesto casi exclusivamente por pinturas, en las estructuras megalíticas encontramos tanto decoración pintada como grabada, la primera lógicamente más expuesta a la degradación natural. Las técnicas son similares a las de las representaciones al aire libre, si bien las sensibles diferencias de escala, la protección que proporciona el espacio cerrado de las cámaras o corredores y la organización espacial de las figuras dentro de éstas, produce resultados e impresiones diferentes.

Los motivos pintados aparecen siempre en tintas planas entre las que predominan los pigmentos rojos, si bien no faltan colorantes negros, aunque éstos tienden a perderse hasta desaparecer mucho antes tanto por el material en sí mismo como por los procedimientos de aplicación. En ocasiones ambos colores se asocian: en Montefrío (Granada) alternan franjas de triángulos negros y rojos. En los grabados las técnicas son más complejas con el común denominador de la profundidad: incisiones simples, bisel o contorno diferencial, piqueteado, etc. A veces hay asociación entre pintura y grabado, como sucede en el ídolo de Peña Tú antes mencionado.

La decoración megalítica continúa en estructuras de falsa cúpula, lo que, unido a la composición de los ajuares (betilos y cantos con restos de pintura roja), alude más al megalitismo neolítico que a influencias orientales o a la llegada de "prospectores" metalúrgicos (Toniñuelo, Montefrío, Millares). En este último la pintura roja se aplica sobre una impregnación blanca y en ella se repiten motivos grabados del megalitismo "antiguo", como antropomorfos y serpientes.

Los trabajos en curso en Toniñuelo (Badajoz) que dirigen P. Bueno Ramírez y R. de Balbín Behrmann pueden contribuir a una mejor interpretación del arte megalítico de Los Millares, en donde la mayor parte de estos temas han desaparecido. En este monumento extremeño se observan temas geométricos que son claramente abstracciones de elementos naturalistas (soles, parrillas), y otros son claramente contemporáneos de los grabados al aire libre, lo que constituye una valiosa aportación a la cronología de estos últimos (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1992, 1994, 1996 y 1998).

### *B) Iconografía*

El arte megalítico reproduce modelos de las pinturas esquemáticas, si bien se trata de una temática menos variada, con amplio predominio de motivos no determinables a los que se añaden representaciones humanas, cuadrúpedos, serpentiformes, estelas e ídolos. La decoración más utilizada en las lajas de las sepulturas megalíticas es la pintura de marcado carácter geométrico, con triángulos, meandros y líneas en zig-zag, como las de los dólmenes de Pedra Coberta, Santa Cruz, Castaneira, Mámoa da Braña, Antelas, etc. Hay sin embargo figuras humanas pintadas similares a las que encontramos en cuevas, abrigos y afloramientos rocosos, por ejemplo los de Orca dos Juncais, Orca do Tanque y Huidobro. No faltan animales e incluso escenas nada alejadas de los paneles rupestres, como podemos ver en Orca dos Juncais.

El grabado se utiliza también en decoración no figurativa (meandros, soles, cazoletas, ídolos o estelas), como los que aparecen en la Mámoa da Braña y la Casota do Frean, Carapito I, Azután y los ídolos en afloramientos rocosos de Peña Tú, Sejos, San Sebastián de Garabandal y Peña Lostroso, respectivamente (Figura 8.5). Pero tampoco falta en representaciones animales y humanas. Entre las primeras podemos mencionar La Mámoa do Rei, Granja de Toniñuelo y, nuevamente, Azután y Peña Tú. Los cuadrúpedos están presentes en los ortostatos del dólmen de Cubillejo de Lara (Burgos) y en unos bloques reutilizados en la muralla del castro de la Yecla en Salamanca (Bueno Ramírez y Balbín Behrmann, 1996).

Figura 8.5. Ídolo grabado sobre un menhir del Collado de Sejos en el Valle de Polaciones (Cantabria), foto de A. Moure Romanillo.

La figura humana ocupa un lugar preeminente en las cámaras o en el corredor de los sepulcros y las proximidades de su entrada, en emplazamientos "públicos" al aire libre. Toda su distribución iconográfica tiene un valor sim-

bólico que subyace tanto en lo geométrico como en lo seminaturalista (escenas de caza, antropomorfos, etc.).

*C) Composición*

En el caso del arte megalítico la organización espacial de las figuras y la relación entre las mismas debe entenderse en el contexto de las estructuras artificiales sobre las que se asienta. Obviamente los bloques de las sepulturas megalíticas permiten despliegues de temas imposibles de inscribir en menhires o estelas, que favorecen las representaciones antropomorfas o, en general, longitudinales (serpentiformes, meandros, etc.) (Figura 8.6).

Figura 8.6. Decoración pintada del dolmen de Santa Cruz en Cangas de Onís (Asturias), foto de R. de Balbín Behrmann.

La decoración geométrica tiende a cubrir la mayor parte de la superficie de los ortostatos mediante la reiteración de los mismos motivos en series de

triángulos, meandros y círculos concéntricos. Algo parecido puede decirse de soles, cazoletas y ramiformes. Las composiciones de carácter "narrativo" que pudimos ver en las pinturas son poco frecuentes y, sólo por su excepcionalidad, merece la pena citar una escena de caza de Orca dos Juncais y la asociación en hilera de los cérvidos de Cubillejo de Lara.

En este mismo sentido tampoco es baladí analizar la relación entre técnicas, temas y los diferentes tipos de estructuras megalíticas (dólmenes simples, sepulcros de corredor corto o largo, *tholoi*, menhires) y su disposición dentro de los mismos.

### *8.1.3. Discusión cronológica*

A lo largo de las últimas páginas se ha podido constatar la semejanza entre la pintura esquemática de los abrigos y la decoración pintada o grabada sobre estructuras artificiales funerarias o relacionadas con ellas. Algunas composiciones, a veces consideradas "escenas subnaturalistas", como las de Orca dos Juncais, tienen evidentes paralelismos con las figuras antropomorfas y zoomorfas de otras estructuras megalíticas (Huidobro y Orca do Tanque) pero también con las situadas al aire libre de Pala Pinta, Cachao da Rapa y Penias-Roias, en Tras-os-Montes. En otro extremo de la Península y en el contexto arqueológico algo más moderno de Los Millares, algunas de sus esquematizaciones coinciden con las de las pinturas de la cueva de Los Letreros (Vélez Blanco, Málaga).

Desde una posición más pragmática, hay una sensible diferencia en cuanto a la viabilidad de su datación: la ausencia de contexto arqueológico interno en la práctica totalidad de los abrigos frente a la datación, cuando menos *postquem,* que proporcionan los monumentos megalíticos y sus ajuares. A esas fuentes de información directa habría que añadir sus equivalentes en objetos muebles, que en ocasiones reproducen literalmente los temas parietales.

Partiendo de que la decoración es un elemento consustancial al ritual funerario representado por las estructuras megalíticas, su cronología tiene que estar enmarcada dentro de los límites de este fenómeno. A pesar de la escasez de representaciones pintadas o grabadas respecto al número de megalitos (lo que una vez más podrá explicarse por conservación diferencial) la contemporaneidad entre el arte, las estructuras y los ajuares está suficientemente demostrada, lo que, de acuerdo con el creciente catálogo de datacio-

nes radiocarbónicas disponible, nos permite situar los comienzos de todo este fenómeno en el milenio IV a. C.

Si bien su origen neolítico está en muchos casos acreditado también por el propio contexto arqueológico interno, otros componentes indican la perduración de este hecho artístico hasta la plena Edad de los Metales. Por un lado, encontramos arte megalítico sobre sepulcros de algunas necrópolis calcolíticas, por ejemplo sobre los *tholoi* del poblado de Los Millares, lo que –en opinión de R. de Balbín y P. Bueno– puede explicarse por la tradición atlántica en algunos elementos de estos megalitos del Sureste.

Algunas de las pinturas y grabados incluyen representaciones con paralelos mobiliares en contextos calcolíticos y de la Edad del Bronce, principalmente objetos metálicos y componentes de la decoración cerámica (soles, esquematizaciones animales y humanas). Entre los primeros es obligado mencionar algunos de los puñales o espadas que acompañan ídolos esquemáticos del norte peninsular, como los grabados sobre el menhir del Collado de Sejos, los afloramientos de Ruanales y Peña Lostroso (Cantabria) o el varias veces citado de Peña Tú (Asturias). Por otra parte, varios temas esquemáticos presentes en el arte megalítico (y en los abrigos pintados del mismo estilo) se repiten en cerámicas del Calcolítico antiguo (Los Millares) y sobre piezas campaniformes tipo Ciempozuelos (Las Carolinas) (Figura 8.7).

### 8.2. Los grabados esquemáticos

Un tercer bloque del arte pospaleolítico peninsular está integrado por grabados sobre soportes naturales en afloramientos, lajas, abrigos y, en menor medida, cuevas. Su estudio nos permite contemplar un panorama en que algunos de sus componentes recuerdan el arte megalítico y la pintura esquemática, mientras que otros presentan acentuada personalidad propia o incorporan elementos que sugieren cronologías claramente posteriores. La tradición investigadora y la bibliografía ha diferenciado los siguientes grupos:

— Los grabados del Noroeste. peninsular (de hecho el término tradicionalmente consagrado es "petroglifos gallegos") están también presentes en el norte de Portugal y, de forma más esporádica, en el valle del Tajo. En el noroeste los paneles se localizan sobre superficies de granito en zonas costeras y valles.

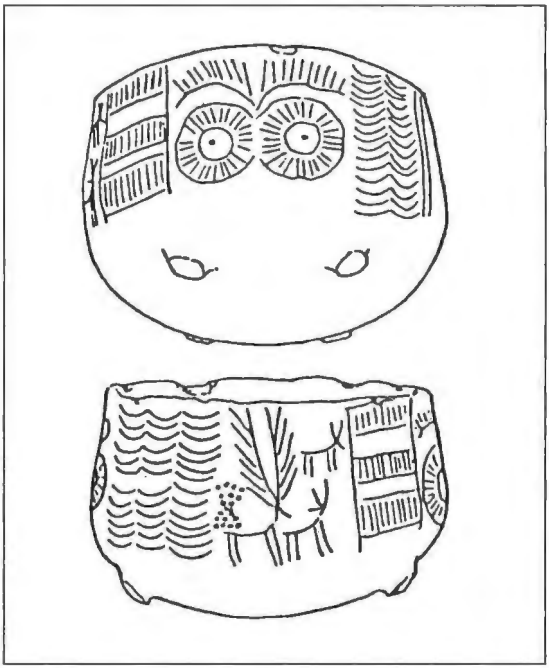

Figura 8.7. Soles, zoomorfos y otras esquematizaciones sobre cerámicas calcolíticas de Los Millares (Almería), según Leisner.

— Grabados en cuevas, ubicados en zonas de entrada y, por tanto, de luz exterior, o en tramos profundos. Aunque no puede decirse que se trate de un hecho artístico frecuente, la mayor parte de los ejemplos se encuentra en los rebordes montañosos septentrionales y occidentales de la cuenca sedimentaria de Castilla y León.
— Otros grabados al aire libre situados sobre afloramientos y lajas que con mayor o menor densidad se reparten por los diferentes rebordes montañosos de las cuencas sedimentarias, la depresión del Ebro, Penibética, Cordillera costera catalana. Destacan los núcleos artísticos del Alto Duero, en parte de los cuales resulta posible intentar su puesta en relación con las pinturas esquemáticas.

A la amplitud geográfica y a la variedad de emplazamientos hay que añadir la diversidad de otros elementos naturales que inciden en la selección de las técnicas y en sus posibilidades de conservación, en especial la naturaleza de la roca

soporte. Así, los petroglifos gallegos aparecen habitualmente sobre superficies graníticas al aire libre, los grabados del cauce del Tajo o de los desfiladeros y afloramientos segovianos han sido ejecutados sobre esquistos, los de la zona cantábrica y la mayor parte de los del resto de la Península sobre calizas, como corresponde a la morfología predominante en cada una de las regiones peninsulares.

### *8.2.1. Los grabados del grupo galaico-portugués*

A pesar de la ya acostumbrada ausencia de contexto arqueológico, este grupo es uno de los hechos artísticos más apasionantes, peculiares y citados en la bibliografía. De hecho, cuenta con el corpus documental más antiguo, sólo dos años posterior a la obra clásica de Breuil sobre la pintura esquemática (Sobrino Buhigas, 1935). En todos los casos se trata de temas profundamente grabados sobre afloramientos graníticos que en la parte española se concentran en la provincia de Pontevedra, especialmente en la zona costera y en los cursos bajos de los ríos; en Portugal aparecen con mayor o menor densidad en Beira, Bragança y Alto Douro (Vázquez Varela, 1987).

Desde un punto de vista iconográfico, hay un amplio predominio de las formas circulares: cazoletas, circunferencias concéntricas, espirales y "laberintos" de trazos curvilíneos. Las siguen los signos (o, una vez más, los temas inidentificables): cuadrados, cruciformes, meandros, líneas en zig-zag, etc., y una amplia panoplia de armas: espadas o puñales, hachas y alabardas. Tampoco faltan aquí las representaciones esquemáticas animales y humanas, las primeras fundamentalmente atribuibles, cuando son identificables, a ciervos, caballos y caprinos (Figura 8.8).

Las técnicas predominantes en la parte gallega de este arte son las incisiones profundas, con secciones en "U" o en "V", mientras que en Portugal está bastante representado el piqueteado o martillado y, localmente, temas filiformes obtenidos por abrasión (Figura 8.9).

El problema de la cronología es una versión agravada del que anteriormente hemos analizado al tratar del arte megalítico y de las pinturas esquemáticas, ya que los petroglifos carecen del contexto arqueológico del primero, salvo en las representaciones de armas y los paralelismos directos de ambos. A lo largo de la historia de su investigación se han superpuesto y yuxtapuesto modelos hiperdifusionistas y evolucionistas. Se han aportado como paralelismos referentes europeos claramente alejados en el espacio, y –como muy atinadamente señalan Peña Santos y Vázquez Varela (1979)– no menos análogos a los grabados esquemáticos galaico-portugueses que a otras evidencias parietales localizadas en Mesoa-

mérica. Fuera de la aplicación de modelos apriorísticos, como el propuesto por E. Anati (1968), la periodización de este arte puede tener sentido cuando se trata de agrupar temas con sincrónicos paralelismos geográficamente cercanos (animales, antropomorfos, ídolos, armas) pero hoy no resulta siquiera defendible plantearse una trayectoria unilineal desde lo seminaturalista a lo esquemático.

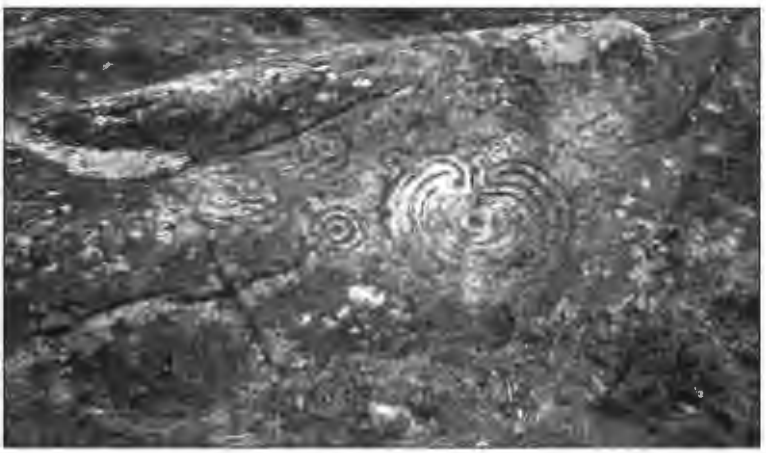

Figura 8.8. Petroglifos gallegos. "Laberinto" de Mogor en Marín (Pontevedra), foto de R. de Balbín Behrmann.

Figura 8.9. Repartición geográfica de los petroglifos gallegos.

A falta de contextos arqueológicos en relación directa con los lugares decorados, nuevamente parece más propio recurrir prudentemente a los paralelismos tecnoestilísticos y tipológicos con otras manifestaciones artísticas datadas tanto dentro como fuera de la Península. Dentro de la misma encontramos ciertas similitudes con la decoración megalítica, con objetos muebles fechados por su contexto cultural y, pese a las dificultades ya descritas de su datación, en las propias pinturas esquemáticas.

Algunos de los motivos más típicos de los petroglifos, como cazoletas, espirales, círculos concéntricos y antropomorfos están presentes sobre las lajas que forman parte de estructuras megalíticas peninsulares, cuyas fechas van desde la segunda mitad del milenio IV hasta los comienzos del II. Las esquematizaciones de cuadrúpedos, especialmente caballos y ciervos, muestran diseños muy característicos, en los que la línea cérvico-dorsal se prolonga por el tren posterior y la ventral por la pata delantera. La organización espacial y/o las técnicas de los grabados del Noroeste recuerdan las pinturas del sepulcro de Orca dos Juncais (Portugal) y los grabados de los megalitos de La Lora (Burgos).

Por su carácter escasamente diagnóstico, las representaciones antropomorfas resultan más difíciles de paralelizar, ya que esquemas similares aparecen en diferentes contextos muebles o rupestres. No obstante, está claro que sus límites son los mismos que los de las otras grandes manifestaciones artísticas analizadas en este capítulo: el arte megalítico y la pintura esquemática. Algo similar puede decirse de las armas representadas: puñales, espadas y alabardas, cuya tipología alude a diferentes etapas de la Edad del Bronce, incluso de sus episodios finales.

Sería prematuro afirmar que los grabados al aire libre del Noroeste, eran ajenos al resto de los movimientos artísticos que se estaban produciendo en la Península, y concretamente al arte megalítico y a las pinturas esquemáticas. En consecuencia su espacio cronológico debe comenzar con los primeros constructores de megalitos y continuar, al menos, hasta el final de la Edad del Bronce.

Otro motivo de reflexión son sus relaciones exteriores, y más concretamente la posición de este hecho artístico dentro del mundo atlántico durante la Edad del Bronce. La existencia de contactos entre la fachada noroccidental y septentrional de la Península y las Islas Británicas está atestiguada por la presencia de numerosos hallazgos metálicos, tanto de bronce (hachas de talón, espadas, alabardas, calderos) como en metales preciosos (torques, brazaletes, cuencos).

### *8.2.2. Grabados esquemáticos en cuevas*

Se trata de un fenómeno de caracterización relativamente reciente representado en una treintena de yacimientos repartidos por los rebordes septentrionales y orientales de la submeseta norte. La técnica utilizada es la incisión simple no muy profunda, a la que ocasionalmente acompaña algún grabado ancho. Predominan los temas de carácter geométrico cerrados (retículas, espinas, espigas, romboidales, ramiformes) o abiertos (trazos aislados o en grupos, series de ángulos). Las pocas evidencias identificables aluden a los mismos motivos que la pintura esquemática, principalmente antropomorfos y animales.

Algunas de estas cuevas cuentan con yacimientos arqueológico de la Edad del Bronce que pueden tener relación con la ejecución de los grabados. La Vaquera y Enebralejos (Segovia) contienen sendas inhumaciones colectivas calcolíticas; San García y la "Galería de Las Fuentes" de Ojo Guareña (Burgos) cerámicas de la Edad del Bronce, etc. (Figura 8.10).

Figura 8.10. Grabados pospaleolíticos esquemáticos de la "Galería de las Fuentes" de la cueva Palomera de Ojo Guareña (Burgos), foto de A. Moure Romanillo.

Alguno de los temas geométricos representados en la cueva de San García tienen paralelismos evidentes en las cerámicas descubiertas en el propio yacimiento, pertenecientes a la facies Cogotas I. Curiosamente, estos motivos se concentran en la zona de entrada, es decir, en el contexto inmediato de la excavación, mientras que las únicas esquematizaciones determinables (un equino y un antropomorfo) aparecen en un tramo más profundo de la galería (Figura 8.11).

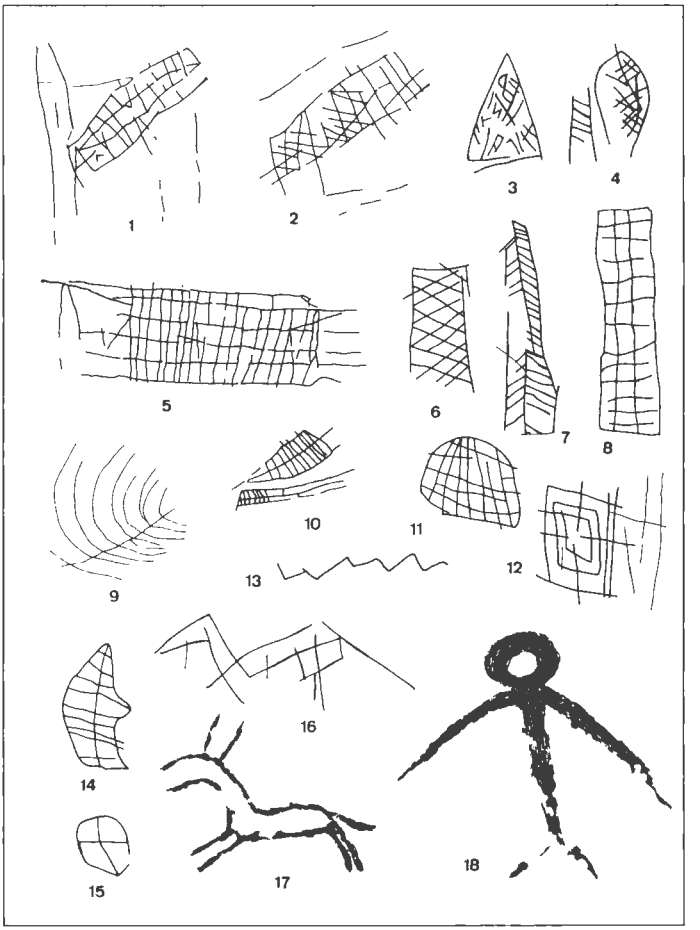


Figura 8.11. Grabados pospaleolíticos de la cueva de San García en Santo Domingo de Silos (Burgos), según Moure Romanillo y García Soto (1986).

En situaciones más antiguas, como en la "Galería del Sílex" de Atapuerca, hay una relación directa entre las estructuras y la decoración a base de retículas incisas de cerámica. La repartición cronológica de estas referencias y la propia filiación de ese horizonte meseteño permiten apuntar para este arte una extensión desde el Bronce Medio hasta el Bronce Final I y II. Las estilizaciones animales y humanas sugieren un posible parentesco con la pintura esquemática, aunque éste es otro de los muchos temas pendientes que sólo la docu-

mentación de conjuntos y de los contextos arqueológicos inmediatos permitirá resolver.

### *8.2.3. "Otros" grabados al aire libre*

En parte por condicionantes geográficos (los tipos de roca soporte) y culturales (en hipótesis las zonas de pasto o de cultivo, respectivamente) los grabados esquemáticos al aire libre ocupan emplazamientos diferentes a las pinturas. Obviando los temas de carácter megalítico, excepcionalmente, fuera del contexto de esas estructuras, estas manifestaciones rupestres son especialmente abundantes en los tramos medios y altos del río Duero. En su curso alto, en torno a un centenar y medio de estos conjuntos al aire libre han sido sistematizados en los trabajos de Gómez-Barrera (1992).

Habitualmente se sitúan sobre rocas metamórficas que forman parte de afloramientos, farallones y desfiladeros, materiales que condicionan los procedimientos de ejecución, entre los que predomina el piquetado y el surco profundo obtenido por abrasión. De todas formas, no faltan excepciones ni al tipo de soporte ni a las técnicas aludidas, lo que, junto a su variada iconografía y cronología proporcionan a este hecho artístico una diversidad que tal vez aún no estemos en condiciones de evaluar adecuadamente.

Los temas y los estilos se polarizan en dos grupos, uno de carácter esquemático con evidentes paralelos en la pinturas homónimas (antropomorfos, cuadrúpedos, estelas, soles, etc.) y otro más o menos naturalista empleado con frecuencia para representar escenas.

El primero de estos grupos no es ajeno al arte megalítico ya descrito, y por ello debe ser similar su amplio espectro cronológico, que por lo menos se extiende entre el Neolítico (horizonte especialmente mal conocido en la meseta) y la plena Edad del Bronce.

En los grabados naturalistas, "escenográficos", como han sido denominados en Domingo García (Balbín Behrmann y Moure Romanillo, 1988), encontramos escenas que, caso de aludir a la vida cotidiana, reflejan una población no precisamente pacífica. Junto a la caza, la lucha es motivo central en la mayor parte de los yacimientos, lo que proporciona información adicional sobre el tipo de armas y atuendo personal de la época y, con ello, sobre su posible antigüedad. En este sentido sólo nos queda alargar la ya amplia cronología de este arte hasta periodos históricos. Aunque no se tra-

te ni con mucho de un tema cerrado, hay argumentos iconográficos y tipológicos que aluden al armamento de la Edad del Hierro, a la composición de estelas tardorromanas o la descripción de eventos que podrían pertenecer a la Edad Media (Figura 8.12).

Figura 8.12. Escena de lucha grabada en el yacimiento al aire libre de Domingo García (Segovia). El atuendo y el armamento representado parece aludir a época histórica o, como máximo, de la Edad del Hierro, foto de A. Moure Romanillo.

## 8.3. Reflexión final. Cada monigote a su piedra

A los grupos descritos aún podrían sumarse otras evidencias parietales que por ahora no podemos calificar más que como atípicas. De todas formas, lo visto ya permite deducir la heterogeneidad del arte pospaleolítico peninsular, que, en último caso, no es sino reflejo de su amplia variedad geográfica y morfológica y de la disparidad de culturas que se suceden y entremezclan durante los milenios anteriores al cambio de era.

# 9

# *Arte rupestre y sociedad. Conservación y divulgación*

Los tratados de arte rupestre contienen un apasionante catálogo de consideraciones subjetivas sobre su "excepcionalidad" desde el punto de vista estético y juicios de valor que, en muchos casos, arrastran apriorismos decimonónicos sobre la triste y miserable vida de los cazadores de la Prehistoria. A las primeras, se añade al menos otro elemento no menos insólito: su propia subsistencia. En diferentes ocasiones este texto ha aludido a problemas de conservación diferencial que han intervenido, para favorecer, dificultar o imposibilitar que esas pinturas, grabados o esculturas hayan llegado hasta los estertores del siglo XX. Estos mismos problemas han condicionado o relativizado algunas de las interpretaciones sobre el significado del arte parietal, ya que la distribución espacial de las figuras conservadas no siempre coincide con las originalmente ejecutadas ni con la estructura natural de la cavidad.

Pero si ya resulta sorprendente que aún se conserven, uno de nuestros principales desafíos es conseguir que lleguen hasta nuestros descendientes. A lo largo de anteriores capítulos se ha insistido en que el arte rupestre que conocemos debe ser entendido como una parte del conservado (el que *aquí y ahora* ha sido descubierto) y ésta es, a su vez, un porcentaje mínimo de las figuraciones realizadas en diferentes momentos de la Prehistoria. Excluidas de entrada las obras ejecutadas sobre materias fungibles (madera, pieles) hay que añadir que también el arte parietal, y en especial la pintura, poseen un buen componente perecedero, tanto por el tipo de pigmentos utilizados –no todos tienen la misma resistencia y capacidad de fijación en la roca– como por la naturaleza de la propia roca y del medio natural en el que en cada caso se ubiquen.

Si echamos un vistazo sobre el terreno al catálogo del arte prehistórico peninsular (paleolítico –en cuevas o al aire libre–, levantino, megalítico, esquemático y otros grabados de cronología y geografía diversas), encontraremos, como es lógico, figuras en diferentes grados de conservación. Cuando además se utilizan técnicas de registro avanzadas es posible detectar cosas no visibles a simple vista; no es por tanto difícil deducir que en muchos yacimientos hubo mas representaciones de las que hoy conocemos. Los estudios sobre el medio subterráneo permiten incluso reconstruir las causas de esa conservación diferencial.

Extrapolando estos hechos al resto de la Península y del Viejo Mundo, cabe también deducir que el número de espacios decorados y de figuras que integraban cada uno de los grupos de manifestaciones artísticas fue mucho mayor de lo que sabemos e incluso de lo que suponemos. No deja de ser significativo que el nivel de mantenimiento de los últimos hallazgos aparezca fuertemente contrastado: o figuras poco visibles, que por su escasa elocuencia o mal estado habían pasado desapercibidas en anteriores estudios o incursiones (Altamira, El Castillo, La Pasiega y otras muchas cavidades estudiadas a comienzos de siglo) o, por el contrario, representaciones excepcionalmente bien conservadas en lugares inexplorados. Este último es el caso de cuevas que han permanecido cerradas desde el Paleolítico Superior (Chauvet, Cosquer, Tito Bustillo, Covaciella, Fuente del Salín, La Garma, etc.) a las que se ha podido entrar tras la apertura casual de nuevos accesos.

### 9.1. Víctimas del tiempo y de las gentes

Ya hace bastante más de doscientos años que Buffon dijo que el tiempo es el gran obrero de la Naturaleza, como también es sabido que ésta tiene fuerzas constructivas y destructivas. Está claro que el principal enemigo de la conservación de este arte es su propia antigüedad, que favorece la actuación de agentes naturales de degradación, a los que, sólo recientemente, se han sumado los de origen humano. De hecho, hasta avanzado el siglo XIX aquéllos resultaban ser los únicos factores de riesgo: la densidad de población era mucho más reducida (el número de habitantes del planeta se ha quintuplicado en el último siglo), la contaminación atmosférica o acuífera inexistente o irrelevante y las cuevas –que conservaban además el componente de lo misterioso e incluso de lo prohibido– en muchos de sus tramos resultaban de muy difícil acceso sin las actuales técnicas espeleológicas de progresión.

Igual que ha hecho la Climatología con la evolución histórica del tiempo, durante las últimas décadas la Geología ha superado la idea de estatismo, según la cual el mundo subterráneo constituía un medio natural estanco e inalterable. Aunque sus oscilaciones sean cuantitativamente reducidas, el microclima de las cuevas forma parte de un sistema interactivo en que intervienen las variaciones climáticas exteriores y, en general, cualquier agente que actúe sobre su área impluvial. Así pues, la peculiaridad de los soportes sobre los que fue ejecutada una gran parte del arte parietal establece una estrecha dependencia entre este patrimonio cultural y su entorno natural.

En consecuencia, en la degradación del arte intervienen en proporciones variables múltiples causas, unas naturales y otras antropogénicas. Precisamente la singularidad antes mencionada comporta que cada yacimiento tenga su propia problemática de conservación, situándose en diferentes grupos de riesgo que exigen distintas medidas de protección y preservación. A lo largo del tiempo, los agentes naturales han afectado a la conservación del arte tanto en emplazamientos en cueva como en lugares al aire libre. La propia formación de las cavernas es el resultado de procesos de destrucción y reconstrucción: disolución, hundimiento, formación de estalagmitas y estalactitas, etc. Tras su utilización por los grupos cuaternarios, en su evolución han predominado los fenómenos clásticos y las neoformaciones, mientras que la actividad biológica y la presencia de anhídrido carbónico ha sido nula o irrelevante. Por su incidencia en el arte parietal conviene destacar entre aquéllos los desprendimientos de bloques o lajas y la aparición de costras estalagmíticas que, de manera total o parcial, han podido afectar a techos o paredes decorados (Figura 9.1). La circulación constante u ocasional de corrientes de aire o de agua es el hecho que mejor refleja los procesos de degradación a largo plazo y, sobre todo, las diferencias internas dentro de una misma cueva, en la que muchas veces sorprenden los distintos grados de alteración que se observan en paneles o figuras aparentemente contemporáneos.

En los lugares al aire libre predomina en cambio la acción de agentes de origen climático y biológico. También en este caso es importante señalar el papel diferencial de su incidencia, ya que las posibilidades de conservación de pinturas y grabados depende fundamentalmente de la alteración superficial de las rocas sobre las que han sido ejecutados, que a su vez depende de la materia prima, clima y contaminación local, orientación de los paneles, etc.

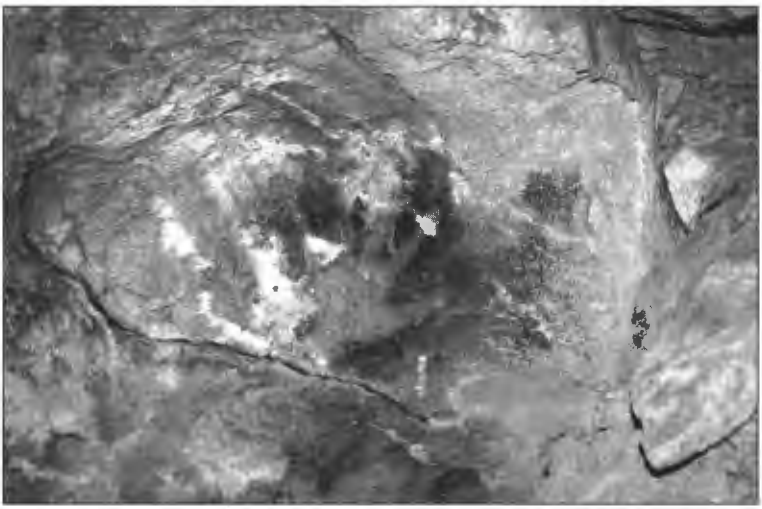

Figura 9.1. Degradación natural de manos en positivo de la cueva de la Fuente del Salín en Val de San Vicente, Cantabria, foto de A. Moure Romanillo.

No obstante, sea cual sea el tipo de soporte, el principal agente agresor sigue siendo el hombre (y la mujer, claro). El deterioro de origen humano de las manifestaciones artísticas se evidencia en su versión más patética en auténticos actos de vandalismo (inscripciones, pintadas, piqueteado, arranque y robo de paneles), e incluso, aunque sea de forma indirecta, por las alteraciones en su entorno inmediato o próximo. El microclima subterráneo que ha permitido la conservación del arte rupestre se ve afectado antrópicamente desde fuera y desde dentro. En la línea de la interrelación antes señalada, el cambio exterior afecta a las cuevas, no ya por el incremento general de la contaminación, sino también por cualquier actuación incontrolada en su área impluvial (vertido de residuos industriales u orgánicos, deforestación, plantación de especies con gran capacidad de absorción de agua, canalizaciones fluviales, sobrexplotación de acuíferos, explotación de canteras, etc.) (Figura 9.2)

Además de los mencionados actos vandálicos, de los que no escapan ni los lugares más recónditos, la alteración ambiental del interior de las cuevas se debe tanto a la simple presencia humana (incremento de temperatura, aporte biológico y de anhídrido carbónico) como a obras de acondicionamiento, no siempre científicamente planificadas y controladas, para facilitar a los visitan-

tes el acceso y la contemplación de sus contenidos (modificaciones de entrada y circulación, iluminación, etc.).

Figura 9.2. Pico del Castillo (Puente Viesgo, Cantabria), en donde se encuentran las cuevas de El Castillo, La Pasiega, Las Monedas y Las Chimeneas. Las plantaciones de eucaliptos, por su gran absorción de agua, afectan a la humedad relativa del subsuelo, foto de A. Moure Romanillo.

Esto último se ha visto acentuado, en especial a partir de la década de los sesenta, por el hecho social del turismo, fenómeno al que recientemente se ha añadido el adjetivo "cultural" tanto como reflejo de un hecho cierto –el también creciente interés de la ciudadanía por el conocimiento del patrimonio del que es usufructuaria– como para pretender exculpar desde algunas Administraciones públicas una injustificable sobrexplotación. Antes de la masificación del turismo ya hay loables ejemplos de protección "física" de la entrada de algunas cuevas (las medidas adoptadas por Sanz de Sautuola a finales del siglo XIX), pero no deja de ser significativo que la inquietud sobre la relación entre el elevado número de visitantes y la conservación surgiera precisamente en uno de los grandes atractivos turísticos de La Dordoña. La alarma sobre la incompatibilidad de la conservación del arte parietal con el turismo masivo saltó en 1963 en Lascaux (Vouvé, Brunet, Vidal y Marsal, 1984; Brunet, Vidal y Vouvé, 1990). Aunque el ritmo de visitantes era cuando menos similar y se lleva-

ba a cabo un seguimiento parcial de varios parámetros internos, las primeras denuncias formales sobre la evidente alteración de Altamira no llegaron hasta 1971, durante la celebración del congreso internacional de arte rupestre de la UISPP (Union International des Sciences Prehistoriques et Protohistoriques) conocido como *Santander Symposium* (Almagro Basch y García Guinea, 1972, en especial la ponencia de García Lorenzo y Endériz, 1972). La adopción de medidas sólo se produjo tras una campaña de protestas que se extendió entre los años 1975, cuando se inició una tensa polémica a través de la prensa, y 1977, en que se produjo el cierre definitivo de la cueva. La celebración en 1979 del *Altamira Symposium* (Almagro Basch, 1981), coincidiendo con el centenario del descubrimiento de la cueva, vino a confirmar la oportunidad de estas medidas –tan necesarias como impopulares– y a comenzar la búsqueda de alternativas a la contemplación directa del famoso panel polícromo. Una adecuada revisión histórica del inconcluso *affaire* Altamira puede seguirse, entre otras, en algunas obras conmemorativas de su descubrimiento (VV. AA., 1979) o del centenario del fallecimiento del autor del mismo (González Morales, 1989; Fernández Miranda, 1989).

La frecuentación humana de una cueva se manifiesta, con mayor o menor incidencia de acuerdo con las dimensiones y características de la misma, en un aumento de la temperatura paralelo a la disminución de la humedad (que en condiciones naturales fluctuarían, dentro de un escaso margen, en torno a 14ºC y 95-98%, respectivamente), y en la introducción de anhídrido carbónico y aportes biológicos. Unidos a la iluminación artificial que suele acompañar a estos montajes, las consecuencias más espectaculares son la alteración de la roca soporte, la aparición de colonias de líquenes y algas (mal verde) y de neoformaciones calcáreas (mal blanco). En Lascaux, una cavidad de 1.500 metros cúbicos (frente a los 300 de la actual "sala" de los polícromos de Altamira) en la que el régimen de explotación turística ha sido más breve, el seguimiento de estas incidencias ha proporcionado datos espectaculares. Cada uno de los grupos de 125 personas por hora que visitaban la cueva inhalaban y expulsaban 75 metros cúbicos de aire y consumían 3 de oxígeno. Al mismo tiempo producían otros 3 de anhídrido carbónico, 3 litros de agua y 20.000 kilocalorías, suficiente para alimentar 220 lámparas de 100 W. Si tenemos en cuenta que en ocasiones el número diario de visitantes sobrepasaba los 2.000 es fácil hacerse una idea de la magnitud del problema (Aujoulat, 1987).

Sin embargo, los peligros de la presencia humana no proceden sólo del turismo. Al fin y al cabo estos visitantes están sometidos a un cierto control (aunque

a veces sea insuficiente, errático, acientífico y poco o nada profesional), sino también –y por lo general con consecuencias mucho más traumáticas– de las incursiones no controladas. La difusión de la Espeleología científica y deportiva ha comportado un incremento del número de sus practicantes y, por tanto, que junto con verdaderos profesionales y deportistas hayan proliferado grupúsculos sin formación adecuada que constituyen un peligro para la conservación del medio subterráneo y, en su caso, del arte rupestre y su contexto.

Porque el riesgo no se limita al microclima o a los paneles decorados, sino que se extiende al resto de las evidencias de presencia y actividad humana que pueden conservarse en las cuevas utilizadas como hábitat o como espacio artístico. Obviamente encaja aquí una llamada de atención sobre el cuidado que se debe tener con los vestigios, muchas veces especialmente frágiles, de áreas de estancia y decoración y, sobre todo, de los sectores de tránsito (Figura 9.3).

Figura 9.3. Hogar de iluminación en la cueva de La Garma en Ribamontán al Monte (Cantabria), foto de A. Moure Romanillo.

Testimonios del desplazamiento de los cazadores-artistas a lo largo de las galerías, como cenizas y fragmentos de antorchas, lámparas, restos de alimentación, colorantes, e incluso sus propias huellas, que la naturaleza ha respetado durante milenios, pueden en pocos segundos ser víctimas de una exploración poco cui-

dadosa. De ahí la importancia del control del acceso a cavidades con potencial arqueológico y de las campañas de difusión entre quienes acceden a ellas. De estas medidas, en principio preventivas, no deben considerarse excluidas las actuaciones arqueológicas, y muy especialmente aquellas que tienen por objeto la documentación del arte rupestre (Moure Romanillo, 1993) (Figura 9.4).

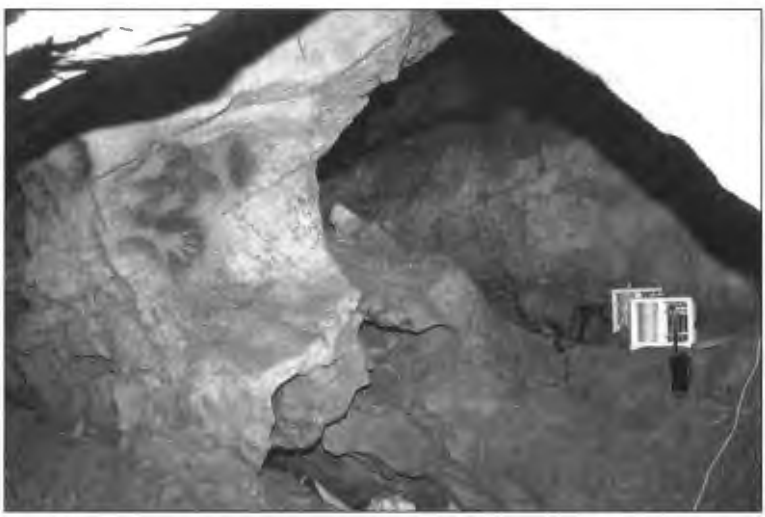

Figura 9.4. Seguimiento del clima durante los trabajos de investigación en la cueva de la Fuente del Salín en Val de San Vicente (Cantabria), foto de A. Moure Romanillo.

La problemática de los lugares al aire libre tiene en común con la que plantean las cavidades el sujeto a proteger y la actuación humana como riesgo principal. Sin embargo, mientras que en las segundas predominan las causas de alteración natural relacionadas con la propia actividad cárstica, en los espacios abiertos el peligro procede en mayor grado de la acción atmosférica. Como contrapartida, las pinturas y grabados ubicados en afloramientos rocosos, abrigos o estructuras megalíticas tienen como principal enemigo a la especie humana, como consecuencia de las dificultades que presenta su protección física a causa de su elevado número, tamaño, dispersión y alejamiento de núcleos habitados. El debate sobre la conservación del arte rupestre ha continuado tanto en España como en los circuitos internacionales; entre otras reuniones científicas pueden mencionarse las de Colombres (Fortea Pérez, 1993), Périgueux y Foix-Le Mas d'Azil (Clottes, 1989 y 1990).

## 9.2. Arte prehistórico y sociedad. El uso social del Patrimonio rupestre

Junto a la conservación, protección y acrecentamiento, el uso social de los bienes culturales es otro de los lugares comunes entre las recomendaciones de los organismos internacionales que se han incorporado al marco jurídico del PHE. Cada uno de los grupos de bienes que integran ese Patrimonio (mueble, inmueble, arqueológico, etnográfico, etc.) tiene características peculiares que exigen distinto tratamiento en las actuaciones a realizar en su ámbito. El arte rupestre no podría ser una excepción, pero su puesta al alcance de la ciudadanía con fines de educación y disfrute se ve limitada y condicionada en mayor grado por la viabilidad de la oferta, la exigencia de programación y la compatibilidad entre conservación y uso.

Proponer una oferta realista requiere asumir que ésta no puede ser ni global ni indiscriminada. Aunque sin duda los responsables políticos de algunos entes territoriales pondrán objeciones a este argumento, es un hecho perfectamente comprobable que el número de museos, catedrales, iglesias góticas y teatros romanos es reducido, o por lo menos limitado, y la presencia humana no plantea, por sí sola, especiales problemas de conservación. Por tanto es posible disponer la apertura de todos ellos, y que sea el público, los gestores culturales o las agencias de viajes quienes decidan a dónde y cuándo quieren ir, pero no parece que éste sea el caso del arte rupestre de la mayor parte del territorio peninsular.

No hay infraestructura material ni humana capaz de mantener en condiciones de ser visitados los centenares de grupos y miles de abrigos y figuras situados en las sierras de varias regiones españolas. Dado el aislamiento de algunos de ellos, es lícito también dudar de que haya demanda social para tantas pinturas paleolíticas, esquemáticas o levantinas, en especial a la vista del alejamiento de las poblaciones y vías de comunicación de buena parte de los mismos y la extracción marcadamente *urbanita* de los turistas, especie reacia a alejarse más de diez metros de su vehículo. En síntesis, la puesta a disposición del público de la totalidad de los *sitios* decorados es inviable.

Pasemos al segundo punto. La oferta de lugares "visitables" de un hecho de tanta variedad y amplitud conceptual como el arte rupestre –y no digamos de la totalidad del Patrimonio Histórico– debe ser programada utilizando como primer filtro criterios de rentabilidad social. No parece que en ninguna Comunidad Autónoma haya demanda de conocimiento para un número ilimitado de villas romanas, ermitas rupestres, necrópolis... o cuevas prehistóricas. Igual que se ha difundido el concepto de objeto *museable* (por cierto, buen ejemplo del metalenguaje que estamos importando y creando, en

que toda abominación lingüística tiene su asiento), hay que buscar un término para figuras rupestres presentables. La contemplación *in situ* del patrimonio arqueológico pretende transmitir un mensaje, y para ello se deben utilizar sus componentes didácticamente más significativos.

Ya que se supone que hablamos de un proyecto de programación, habrá también que tener en cuenta en qué consiste el resto de la oferta patrimonial de la unidad geográfica o administrativa en que se encuentren los lugares con arte rupestre seleccionados. La inserción de su visita en itinerarios de interés cultural o natural puede incrementar el atractivo del programa y contribuir a aligerarlo de "especialización" e incomodidad.

El tercer filtro, y no por ello el último en importancia, es el riesgo que para la conservación del yacimiento puedan suponer tanto las visitas como la infraestructura que haya que disponer al servicio de las mismas. La situación extrema se produce en aquellos lugares, en los que existe una incompatibilidad total o parcial entre la conservación del monumento y ese legítimo interés de los ciudadanos por conocer su patrimonio. Teniendo en cuenta que estamos hablando ya de yacimientos potencialmente "visitables" y protegidos con medidas pasivas o vigilancia, este obstáculo sólo se evidencia en cuevas en que la eventual agresión se produce, simplemente, a partir de la presencia humana.

En esta coyuntura el objetivo es comprobar si es posible, y en qué medida, establecer un régimen de acceso que no llegue a alterar el delicado ecosistema del contenedor. Para ello hay que partir del conocimiento de sus parámetros básicos, especialmente humedad y temperatura, y recordar el carácter no estático del mundo subterráneo. Ya que no es posible conocer la historia de las condiciones naturales de una cueva, se tiende a establecer un "punto cero" sobre el estado actual y programar todas las actuaciones en función de su mantenimiento (Figura 9.5).

Establecido y puesto en marcha un modelo teórico del régimen de visitas (regulación de acceso, número de personas por grupo y día, horario y calendario de apertura, sistemas de iluminación), es imprescindible un seguimiento constante. En teoría se trataría de conocer el número máximo de visitantes que puede entrar al monumento sin que se produzca alteración en las condiciones naturales antes mencionadas. En la práctica la cuestión es mucho más compleja, ya que el control debe hacerse extensivo a todo el área de protección del entorno y requiere la instalación de sistemas de registro continuo en el interior y el exterior y su interpretación a cargo de profesionales.

Visto lo que ha ocurrido y está ocurriendo en los yacimientos más renombrados, que se encuentran, además, en zonas de elevada afluencia turística con fuerte componente estacional (Candamo, Tito Bustillo, Pindal, Altamira, Castillo, Mone-

das, Font-de-Gaume, Combarelles, Rouffignac), es obvio que no todo el mundo puede acceder (incluso por limitaciones físicas de capacidad) a todos los sitios decorados, y que los más importantes están abocados a serias restricciones en su número de visitantes. Una de las consecuencias de esta situación es que se hayan buscado alternativas que pretendan hacer compatible la conservación de los bienes culturales con su conocimiento público. Sin duda la más ambiciosa de esas opciones es la construcción de facsímiles de las cuevas decoradas o de parte de ellas.

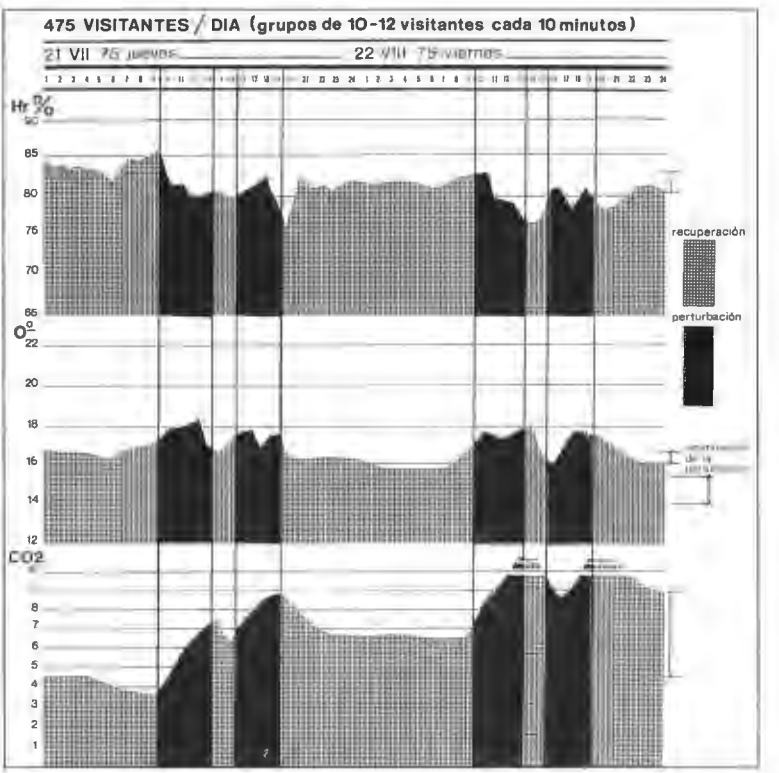


Figura 9.5. Gráfico que recoge la influencia de los visitantes en el clima de Altamira durante los meses de julio y agosto de 1975, bajo un régimen de 475 visitantes/día (10-12 visitantes cada 10 minutos).

El caso de Lascaux, a cuyas causas de degradación hemos aludido al comienzo de este capítulo, puede servirnos también como ejemplo para la búsqueda

de soluciones (Vouvé, Brunet, Vidal y Marsal, 1984). Como se ha señalado, Lascaux permanece cerrada al público desde 1963. Aunque la idea de una reproducción surgió poco después de su clausura y empezó a trabajarse en el proyecto en 1972, sólo se materializó en los años ochenta con la construcción de dos réplicas. La primera fue una reproducción obtenida mediante procedimientos y material fotográfico altamente especializado (trasferencia de emulsiones sobre una estructura desmontable y portátil) que fue inaugurada en 1980 en el marco de la exposición *La vie mysterieuse des chefs-d'oeuvre. La Science au service de l'art* en el Grand Palais de París. En 1984 fue trasladada al Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye, donde ha podido ser visitada hasta que los responsables de la institución consideraron oportuno su retirada (Herrero Villa, 1980; Moure Romanillo, 1991; Moure Romanillo y Querol Fernández, 1989).

Sin embargo, el proyecto más espectacular es el conocido y promocionado como Lascaux II (Montignac, Dordoña), que comprende una reproducción de la parte principal de la cueva decorada (sala de los toros y divertículo axial). En este caso se trata de una versión pictórica sobre una réplica de las galerías obtenida hasta sus últimos detalles mediante estereofotografía y la toma de 2.500 puntos de referencia. Con el apoyo de proyección de transparencias corregidas por equidensidades se logró una reproducción fidedigna de todos los detalles y matices de color tanto de la pared como de las figuras.

Lascaux II tiene su complemento en el Centro Mundial de Arte Prehistórico de Le Thot, complejo museístico y lúdico situado a unos cinco kilómetros, y al que se accede con el mismo billete que a la réplica. Le Thot comprende un área de acogida con audiovisuales, explicación de la filosofía y el proceso constructivo del facsímil y un parque en que se documentan las formas de vida y cultura de los hombres y mujeres del Paleolítico Superior a través de la reproducción de cabañas, dioramas de actividades (talla de la piedra, uso del propulsor, descarnado de la caza, preparación de la piel), fauna prehistórica, etc. (Figura 9.6).

En este sentido, la alusión a los fondos de los museos realizada al comienzo de este epígrafe tal vez no haya sido muy afortunada, ya que aquí nos encontramos ante pinturas o grabados en su posición original y, por tanto, en un contexto que por lo menos conserva el soporte físico que utilizaron sus autores. No estamos ante una sucesión de cuadros colgados en una pared, sino, en palabras de A. Leroi-Gourhan, de un escenario completo al que sólo faltan sus actores. Es preciso buscar un respaldo didáctico lo suficientemente bueno como para que visitantes no especializados puedan percibir la vida de las personas que latía tras sus obras.

## 9.3. El panorama peninsular. El sufrido patrimonio y las peripecias del visitante

Todos los factores de riesgo enumerados en páginas anteriores afectan con diferente intensidad a cada una las manifestaciones de cada una de las regiones artísticas, con independencia de su tipología, antigüedad y situación geográfica. No obstante, en una obra destinada a la Arqueología Prehistórica de la Península Ibérica resulta imprescindible concretar y profundizar en algunos temas específicos y desarrollar situaciones que, para bien o para mal, pueden considerarse paradigmáticas.

Figura 9.6. Reconstrucción de formas de vida en el Centro de Arte Rupestre de Le Thot, asociado al complejo de Lascaux en Montignac (Francia), foto de A. Moure Romanillo.

Una simple revisión histórica sobre la protección del arte rupestre en la Península Ibérica muestra, por encima de profundas diferencias regionales, un marcado carácter errático, intuitivo e incluso aprofesional. A pesar de la titularidad estatal y el carácter centralista de los sucesivos ministerios que bajo diferentes nombres se ocuparon de las "Bellas Artes" o del "Patrimonio Artístico", la gestión de las cuevas prehistóricas de Asturias y Cantabria estuvo prácticamente hasta los años setenta a cargo de patronatos o fundaciones

públicas vinculados a las Diputaciones Provinciales. Sus miembros, al estilo de las antiguas Comisiones Provinciales de Monumentos, eran seleccionados más por su notoriedad personal y vinculación a los poderes fácticos que por su cualificación técnica en cualquiera de las materias relacionadas con el arte prehistórico y su contexto. En el sur peninsular, la Cueva de Nerja (Málaga) desde hace años viene siendo explotada –en el sentido más literal del término– por un Patronato.

La preocupación por preservar la entrada a las cuevas se remonta a finales del siglo XIX, con las primeras puertas instaladas en las cuevas cántabras de Altamira y Santián. Éste fue, en el mejor de los casos, el único medio de protección utilizado a lo largo del siglo XX. Salvo en el caso de los yacimientos principales éstos se limitaban al cerramiento "de verja y candado" y todas ellas carecían de vigilancia activa o pasiva fuera de los días y horas de visita. El interior de las cuevas abiertas al público no ofrecía un panorama mucho mejor. Curiosamente, otro de los yacimientos históricos, La Pileta (Ronda), ha permanecido bajo un control privado que, dado el aislamiento de la zona, posiblemente sea lo que ha permitido su protección y conservación.

En España la Ley 16/1885 del Patrimonio Histórico Español establece para el arte rupestre un marco legal diferente al de otros países de nuestro entorno. Los bienes que integran el Patrimonio Arqueológico son de dominio público, y por tanto no existe la posibilidad de sistemas de explotación privada. Sus manifestaciones, cualquiera que sea su soporte y cronología, tienen, por imperativo de la Ley antes mencionada, la calificación de *Bien de Interés Cultural* (BIC) con categoría de monumento. Desde el punto de vista legal esto quiere decir que tanto ellas como su entorno deben ser objeto de especial amparo, concretando así el mandato constitucional que insta a los poderes públicos a la protección y acrecentamiento de todos los testimonios "de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal" (preámbulo de la Ley 16/85).

La organización del Estado subsiguiente a la Constitución de 1978 ha permitido la trasferencia a las Comunidades Autónomas de todas las competencias, y por tanto todas las responsabilidades, en esta materia. El desarrollo legislativo de cada una de aquéllas establece las medidas de protección y la normativa de acceso e investigación –esta última por lo general en el capítulo de actuaciones arqueológicas– sobre los yacimientos con arte rupestre (Querol Fernández y Martínez Díaz, 1996).

Hasta el momento de escribir estas páginas, en la Península Ibérica (España, Portugal y Gibraltar) han sido documentados 126 lugares con arte rupes-

tre paleolítico (el arte pospaleolítico aparece, en sus distintas modalidades, en varios millares de *sitios* arqueológicos). Entre ellos se incluyen al menos dos casos sobre cuya antigüedad y/o autenticidad hay algunas discrepancias entre los profesionales y se excluyen otras cuya falsedad, en este caso en nuestra opinión, resulta evidente. De estas localizaciones, 120 corresponden a cuevas o abrigos y sólo 6 a yacimientos al aire libre.

Los niveles de preservación y seguimiento de las primeras son desiguales, debiendo, ante todo, diferenciar aquellas que cuentan con algún sistema de protección "física" (como mínimo, cerramiento con verjas o puertas) de las que aún permanecen totalmente desprotegidas. Dentro del primer grupo, que supone más del 80% de las cuevas y abrigos, 18 son visitables durante todo el año o parte del mismo. Catorce de ellas se encuentran abiertas de forma permanente –con diferentes cupos de entrada, días de descanso e incluso cierres temporales de diversa índole– y pueden ser visitadas en grupos limitados bajo la dirección de un guía. Otras se localizan en el entorno más o menos inmediato de éstas y su acceso bajo petición está a cargo del mismo personal: Las Chimeneas, La Pasiega y Hornos de la Peña dependen del grupo del Pico del Castillo (Puente Viesgo), La Haza está a unos centenares de metros de Covalanas, etc.

En lo que respecta a las cuevas cerradas a visitas públicas, las condiciones de protección y acceso bajo autorización son variables y, salvo contadas excepciones, el trasvase de competencias de la Administración del Estado a las Comunidades Autónomas ha venido a incrementar esas diferencias. Al fin y al cabo, no es ningún secreto que la gestión del Patrimonio Histórico no es en todas partes igual de eficaz. Algunas Administraciones cuentan con inspectores, guías o vigilantes móviles que se ocupan del control de un grupo de cuevas y de atender a quienes solicitan y obtienen autorización para una visita. En otras son los arqueólogos y arqueólogas territoriales (provinciales, municipales) los responsables del control de accesos. En cualquier caso, a la hora de planificar una visita o un itinerario por yacimientos corresponde dirigirse al órgano competente de la Administración autonómica, que en los diferentes organigramas será aquel a cuyo cargo esté la gestión del Patrimonio Histórico. Determinados lugares especialmente frágiles o peligrosos se encuentran debidamente protegidos pero cerrados al público.

Respecto al otro tanto por ciento (lugares al aire libre y cuevas abiertas y sin ninguna medida de protección) se recomienda confiar más en la Providencia que en la Administración –dicho sea sin acritud ni ánimo hipercrítico–. Por lo general se trata de evidencias parietales consideradas como "meno-

res" que por su escasa entidad o mal estado de conservación no resultan "socialmente rentables" desde una perspectiva política (la política cultural es, en fin, una parte de la política, aunque siempre haya malpensantes que aluden a aspectos más tangibles). No obstante, en honor a la verdad hay que decir que, en ocasiones, la protección física se evita porque puede constituir un riesgo. La razón es bastante obvia, y no desentona en la vieja discusión sobre si las Cartas Arqueológicas deben o no dar las coordenadas de yacimientos insuficientemente protegidos: la puerta en una cueva o un abrigo desconocidos y situados en parajes difíciles de vigilar, puede convertirse en un reclamo para todos los furtivos y depredadores de los alrededores. En general, la publicidad prematura es el peor enemigo de la conservación, y por ello una protección eficaz exige estudiar las circunstancias concretas de cada caso.

En síntesis, podemos decir que el creciente atractivo turístico del mundo subterráneo –con o sin pinturas– ha producido dos fenómenos contrapuestos. Por un lado, las cavidades que por la espectacularidad de sus formaciones naturales o de su arte prehistórico despertaban mayor interés, fueron objeto de especial atención y de inversiones en infraestructura interna y externa tan cuantiosas como escasamente programadas. Por otro, las "cuevas menores" quedaron relegadas al abandono; aún en los años setenta la mayor parte de las mismas estaban abiertas y no era infrecuente tener que superar verdaderos estercoleros o pasar sobre animales muertos para poder acceder a las representaciones parietales o a lo que quedara de ellas.

## 9.4. Otra vez profesionalización y profesionalidad

Aunque aún no hayamos llegado a mencionar ejemplos concretos de la cantidad de disparates públicos y privados que ha tenido que padecer el arte rupestre peninsular, a estas alturas del texto es posible que los lectores intuyan que tal vez la cobertura que proporciona la declaración de Bien de Interés Cultural no sea suficiente. Quizá el desafío más apremiante sea la profesionalización de la gestión del arte rupestre, en especial del mantenimiento y de la difusión sobre el terreno y a través de publicaciones didácticas; no se aspira en todo caso a más ni a menos que a una organización similar a la de los museos, en la que hay cuerpos facultativos que se encargan de la conservación, investigación, exposición y actividades de carácter divulgador y docente, y cuerpos de vigilantes que, entre otras funciones no menos importantes, custodian y apoyan la exposición permanente a pie de sala.

Como en el resto del Patrimonio Histórico, las decisiones en este campo son de los responsables políticos de su gestión, pero está fuera de duda que en esto y en todo, cualquier decisión debe estar motivada, y por tanto adoptada tras oír (o, mejor, leer, que en la Administración no se habla, sino que se escribe) los correspondientes dictámenes técnicos. Desde luego de ninguna manera puede mantenerse la inhibición que ha imperado y sigue imperando en algunas provincias y/o comunidades, en que las decisiones sobre régimen de acceso, apertura, cierre, obras de infraestructura o iluminación se adoptan entre guías, contratistas y burócratas.

Frente a la situación actual de la mayor parte de las Administraciones, hay que actuar en dos líneas prioritarias, crear y potenciar un cuerpo facultativo por encima de los "guías" de monumentos y mejorar sensiblemente la formación de éstos, cuya labor debe circunscribirse a la atención profesionalizada al público y a la vigilancia directa del yacimiento, quedando los aspectos científicos y técnicos bajo responsabilidad de los primeros.

Por buscar nuevamente una analogía con el escalafón de los Museos Estatales, los responsables técnicos deben poseer titulación superior idónea y una cualificación en su campo similar a los funcionarios del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, y los guías a la de los Vigilantes de Museos. Por mucha que sea su antigüedad en el puesto y el lógico y deseable apego a la sala a su cargo, no se tienen noticias de que a ninguno de estos últimos se les exija ni permita tomar decisiones sobre la ubicación, iluminación o acceso a la Dama de Elche o a Las Meninas.

En ese marco de tratamiento, los futuros profesionales de la conservación, protección y difusión de esta peculiar parcela del Patrimonio Arqueológico tienen mucho que hacer. En la primera de esas áreas cabe destacar las actuaciones de carácter preventivo:

— Realización y actualización permanente de inventarios de lugares con arte rupestre, como punto de partida para su protección.
— Mediante programas de divulgación, implicar a los habitantes del entorno en la protección de su patrimonio (es decir, el de *cada uno* de ellos) cultural y natural.
— Control del acceso a cavidades en zonas que por su densidad en yacimientos arqueológicos o con arte rupestre pueden ser consideradas como "áreas de riesgo".
— Desarrollo de programas de información sobre las precauciones a adoptar en las exploraciones espeleológicas, con especial atención a elementos

difíciles de percibir que pueden acompañar al arte rupestre, como huellas, carbones, antorchas o restos de alimentos introducidos por grupos humanos.

— Incorporar equipos de seguimiento del microclima a las cuevas abiertas al público y a las actuaciones de investigación en aquellas que permanecen cerradas.

En el campo de la difusión, la infraestructura didáctica que acompaña al arte rupestre español es, con honrosas excepciones, prácticamente inexistente. Sólo hay museos de sitio o áreas de acogida en las cuevas cantábricas de Altamira (Cantabria) y Tito Bustillo (Asturias) y en alguno de los Parques Arqueológicos de arte rupestre, como El Valle del Coa (Vila Nova de Foz, Portugal), Albarracín (Teruel) y La Vallatorta (Castellón):

— La cueva de Altamira se encuentra integrada en el Museo Nacional y Centro de Investigación del mismo nombre (CIMA). En realidad la exposición permanente está formada por parte de los paneles procedentes de la muestra conmemorativa del centenario del descubrimiento (1979), actualmente bastante degradados, y por unas salas de introducción general a las formas de vida del Paleolítico, en las que se encuentran dos objetos tan conocidos como polémicos –la "máscara" de la cueva de El Juyo y el "hombre de Morín"– que se complementan con un espacio de audiovisuales que permite entretener la espera para la visita al original si ésta va a producirse.

No obstante, el CIMA se encuentra inserto en un ambicioso proyecto de remodelación, que implica la creación de un nuevo espacio museístico en toda la extensión de la palabra (conservación, exposición, investigación) que integrará la restitución parcial de la cueva y la reproducción del famoso panel polícromo. Con el museo y el facsímil se espera poder ofertar una alternativa a la visita del original, que forzosamente deberá seguir siendo muy restrictiva y objeto de constante vigilancia.

— En la cueva asturiana de Tito Bustillo las instalaciones de acogida cuentan con una magnífica aula didáctica en la que, tras una breve historia de la investigación de la Prehistoria Asturiana, se repasa la tecnología, medio ambiente, economía y arte de los autores de las pinturas y grabados que pueden contemplarse en el interior de la caverna.

— También cuenta con una "sala de interpretación" la cueva de Ardales (Málaga), conocida como cueva de Doña Trinidad, en homenaje a Tri-

nidad Gründ, que a mediados del siglo XIX adquirió la propiedad del terreno en el que se abría la cavidad para incorporarla a la oferta turística del complejo hostelero de su propiedad. Así pues, aunque sus representaciones parietales no fueron descubiertas hasta 1918, la de Ardales fue la primera cueva española abierta al público.

— Los parques arqueológicos continúan siendo una de las asignaturas pendientes en la utilización social del Patrimonio Arqueológico (Querol Fernández, 1993). En el caso del arte rupestre levantino las experiencias pioneras se sitúan en Albarracín y La Valltorta, donde la protección de valores culturales se conjuga con la de un espacio natural privilegiado, lo que permite al visitante imaginar la interrelación hombre-medio en la época de su utilización prehistórica. En el Valle del Coa la presión de la comunidad científica internacional permitió evitar que fuera cubierto por las aguas de un pantano, lo que constituye la mayor concentración de arte rupestre paleolítico al aire libre conocida hasta el presente (Oliveira Jorge, 1995).

### 9.5. Riesgo constante, control constante

Otra de las muchas asignaturas pendientes es el seguimiento de condiciones ambientales, tanto en las cuevas abiertas al público como en aquellas que permanecen cerradas o sólo son visitadas ocasionalmente. Este control es especialmente importante en el caso de nuevos descubrimientos, ya que es la única manera de conocer el microclima existente en el momento del hallazgo (el "punto cero" antes mencionado), y evaluar la posible incidencia de cualquier actuación que se pretenda llevar a cabo en el yacimiento.

Obviamente este seguimiento debe hacerse con garantías y, sobre todo, debe ser objeto de un registro continuo. La patética contemplación de un termómetro de mercurio colgado de una estalagmita no consigue engañar ni a quienes lo instalan, y sólo contribuye a reforzar la idea de que no existe ningún control y a deteriorar la imagen de los responsables del monumento. Aunque se trata de casos puntuales, precisamente por eso hay que señalar algunas de las pocas actuaciones en que la evolución de temperatura, humedad y contenido en anhídrido carbónico se están documentando de manera continuada.

Altamira es el caso más veterano, ya que existía un equipo de registro desde 1968. A él se debe el conocimiento de datos verdaderamente alarmantes de los años de máxima afluencia turística. Por desgracia el funcio-

namiento del equipo sufrió varias largas interrupciones y la documentación fue recopilada y conservada de una manera un tanto asistemática, por lo que existen lagunas prolongadas en el registro (Moure Romanillo, 1979). Años más tarde, el proyecto puesto en marcha por el Departamento de Física Aplicada de la Universidad de Cantabria, bajo la dirección del Profesor Villar, estableció, a partir de un modelo matemático, el número de visitantes por día (entre 20 y 30) en función de la incidencia en la cueva del clima exterior (Villar *et al.,* 1983). El programa era en realidad parte de una experiencia que debía continuarse con el registro constante de la respuesta de la cueva a esos cupos; sin embargo, este registro se llevó a cabo con numerosas interrupciones. Actualmente el seguimiento de las condiciones de Altamira está a cargo del Instituto de Patrimonio Histórico Español, dependiente del Ministerio de Educación y Cultura. Han sido renovados todos los terminales de toma de datos y, en el marco de la remodelación del CIMA antes descrito, ocupará una parte importante el equipamiento destinado al estudio de la conservación del original.

### 9.6. La prevención y el futuro

El abanico de situaciones es amplio, y en el extremo contrario a Altamira se sitúan los nuevos descubrimientos, en su mayor parte consecuencia de la apertura accidental de nuevos accesos a sistemas cársticos que permanecían cerrados. Para ellos, y en especial para aquellos que ofertan un medio natural y un contexto arqueológico absolutamente intactos, es imprescindible la toma de medidas de protección y seguimiento que garanticen por lo menos la preservación de su estado en el momento del hallazgo. En los últimos años se han producido varios hallazgos ciertamente espectaculares tanto en España como en Francia. Hay que reconocer que, en términos generales, la intervención de los responsables (o, mejor, las dificultades de acceso) han evitado el daño irreparable que hubiera ocasionado la, al parecer, inevitable afluencia de curiosos y furtivos.

Un caso especialmente espectacular es el varias veces mencionado complejo cárstico de La Garma, en cuya Galería Inferior puede seguirse un amplio recorrido desde la primitiva entrada –en la actualidad totalmente taponada por un derrumbe– hasta las pinturas más profundas, pasando por varios paneles decorados y varias áreas de decoración. A lo largo del mismo nos encontramos ante numerosos vestigios de tránsito. Tanto la preservación física y bio-

lógica de sus galerías (el acceso a las mismas a partir de una reducidísima cueva sepulcral requiere el descenso de dos simas) como la conservación de sus condiciones climáticas ha exigido reducir al mínimo y documentar las entradas, señalizar con elementos reflactantes un itinerario de paso, todos y cada uno de los vestigios (antorchas, restos óseos) y establecer un sistema de registro informático de temperatura y humedad mediante tres sondas situadas en otros tantos puntos del recorrido. Los datos son recogidos periódicamente con un ordenador portátil y permitirán evaluar tanto el estado del microclima subterráneo como la incidencia de la presencia humana durante los trabajos de investigación (Arias Cabal *et al.,* 1998).

Éste es otro aspecto no desdeñable en el control de las cuevas. La permanencia de los propios investigadores, ya sea con motivo de la documentación de las representaciones o de cualquier otra actuación arqueológica (topografía, excavaciones, etc.) no deja de ser una intervención antrópica. Al fin y al cabo la diferencia en la producción de calor o $CO_2$ entre un prehistoriador y un turista de a pie depende de factores extraprofesionales que el lector puede imaginar. Además de contar con la preceptiva autorización administrativa, común al resto de las actuaciones arqueológicas, los estudios de arte rupestre, y en especial las técnicas de reproducción de las figuras, deben subordinarse a su conservación (Clottes, 1993; Moure Romanillo, 1993).

La preocupación por el tema está presente en todos los trabajos recientes. Uno de ellos son las excavaciones que lleva a cabo la Universidad de Cantabria en el área de estancia de la cueva de la Fuente del Salín (Val de San Vicente, Cantabria), en la que se concentran los paneles de manos pintadas en negativo y en positivo. En este caso la galería en que se encuentra esa antigua sala de entrada sólo es practicable desde otra, situada a nivel inferior, cuya boca está protegida por un sifón que sólo permite el paso tras periodos de prolongada sequía. Esto ha condicionado la realización de campañas de trabajo bastante breves, durante las cuales se han instalado dos termohigrógrafos portátiles que registran eventuales modificaciones ambientales en el área de trabajo y su comparación con la de un tramo más profundo (Moure Romanillo, González Morales y González Sainz, 1988).

Este libro ha tratado de comunicar al lector algunos de los principales mensajes –o de las principales preguntas– que los autores del arte parietal nos han

legado. Ante todo, que hoy por hoy no puede hablarse de un "arte prehistórico", sino de varios hechos gráficos que, incluso dentro del limitado espacio peninsular, presentan una gran variabilidad geográfica y, por supuesto, cronológica.

Como escribió hace años el profesor Leroi-Gourhan, no parece que estemos en condiciones de reconstruir el significado de esos mensajes. En cualquier caso, no parece probable que pretendiese lo mismo el arte figurativo del Paleolítico Superior que la decoración antropomorfa esquemática de los megalitos.

Estamos ante documentos que implican a la vida y a la muerte de hombres y mujeres que poblaron la Península a lo largo de más de treinta mil años; un tiempo en que el mundo ha dado muchas vueltas: casi un millón cien mil contando los años bisiestos. No parece razonable pensar que sus legados parietales respondan a los mismos esquemas ideológicos y narrativos entre los cazadores de bisontes, los productores primarios y los introductores de la metalurgia.

Terminamos con una idea plasmada recurrentemente en este texto: el carácter patrimonial del arte rupestre. Pinturas, grabados y esculturas formaban parte de la vida cotidiana de sus autores, y deben ser estudiados desde la perspectiva del registro arqueológico. Y forman también parte de la herencia que debemos proteger, conservar y transmitir a las generaciones futuras. Sólo mediante la educación y la difusión de sus contenidos podremos lograr una sociedad más culta y sensible que se sienta implicada en su patrimonio cultural y natural.

# Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica

TRATAR el arte prehistórico en la Península Ibérica es abordar gran cantidad y variedad de manifestaciones gráficas y plásticas, efectuadas sobre diferentes tipos de soporte en contextos cronológicos y culturales muy diversos; desde las figuras esquemáticas del arte megalítico hasta las representaciones animales de estilo figurativo, realizadas sobre las paredes de las cuevas veinte mil años atrás.

Desde un enfoque fundamentalmente historiográfico se plantea la historia y la crítica histórica de los descubrimientos y de su interpretación, integrando el hecho artístico en los principios teóricos que desde hace poco más de un siglo han acompañado al estudio de aquellas poblaciones. Este recorrido termina en el presente, con los hallazgos e investigaciones más recientes, las aportaciones técnicas y metodológicas de los últimos años y la implicación de esta parcela del Patrimonio Arqueológico en el emergente interés social por el conocimiento y conservación del Patrimonio Histórico.

EDITORIAL SINTESIS

ISBN 84-7738-679-X

ACCESO ABIERTO